وزارة الثقافة
المركز القومى للمسرح
والموسيقى والفنون الشعبية





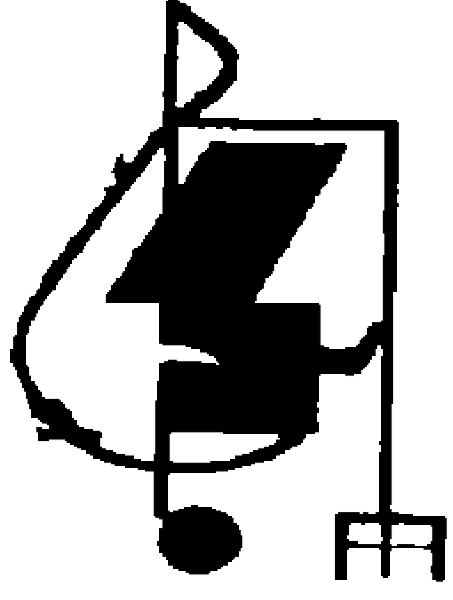
المسرح المصرى

الموسم المسرحى

١٩٩٨ - ١٩٩٩



المركز القومى للمسرح
والموسيقى والفنون الشعبية



الموسم المسرحى

١٩٩٨/ ١٩٩٩

تقـديـم

د. لطفى عبدالوهاب

تقــديـم

إن من أهم أهداف المركز القومى للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية، هو توثيق عروض الحركة المسرحية، التى تشهدها الساحة طوال عام بأكمله، ورصد كل ما تقدمه فرق القطاع العام أو الخاص، انطلاقاً من دور هذا المركز، الذى يتمثل فى كونه ذاكرة الأمة، والمحافظ على تراثها، إذ أن أمة بلا أرشيف، هى أمة بلا ماضى، ولا جذور.

إن حرصنا أيضاً على تتبع العروض المسرحية، وما طرحه النقاد حول هذه العروض، كان أيضا بهدف إتاحة المجال والفرصة أمام الباحثين والدارسين، الذين يرغبون فى تقصى ما كان من حركة نقدية، إذ أن الأعمال الفنية والنقدية هما الوعاء الذى يتضمن ما يجرى فى مجتمع ما، فى لحظة ما من عمر الزمن، سواء اكانت هذه اللحظة اجتماعية أو سياسية، أو ثقافية أو اقتصادية.

ويرغم كل ما نلاقيه من صعوبات، بسبب عدم فهم البعض لطبيعة ودور المركز القومى فى بناء قاعدة بيانات ومعلومات، وأهمية هذا الدور، إلا أننا نسعى جاهدين، لإرساء المفهوم التوثيقى لدى هؤلاء، حتى يؤمنون بأهمية ما يقوم به المركز، ويغيروا نظرتهم القاصرة، ويمدوا أيديهم بكل ما تجمع لديهم من معلومات، وبرغم ذلك، فإن بعض هذا القصور نتج عن عدم وعى أو اهتمام بحصر المعلومات منذ البداية، فلو أن كل فرقة حرصت على تجميع بياناتها يوما بيوم، ورصدت بداية نشاطها، وسجلت تاريخ كل عرض ونهايته، ووضعت احصائية دقيقة لعدد الرواد، والإيرادات، وما قدمته من عروض خارج مسرحها، أو خارج الجمهورية، لكان لدينا حصيلة حقيقية عن مسار الحركة المسرحية، ولأصبح الأمر سهلا ميسوراً، إننا نناشد كل مسئول فى فرقة، أن ينبه من يعملون معه لهذا الدور وبذلك تتكاتف الأيدى لتسجل جهد أبناء مصر فى ذاكرة التاريخ، والتى ترصدها للأجيال القادمة، ليعرفوا جذورهم الحقيقية.

رئيس المركز

ا.أبو الحسن سلام

المسرح القومى

١ ـ يا مسافر وحدك

إعادة عرض:

أشعار: مدحت العدل الحان: محمد عزت موسيقى: باسم العطار

سينوغرافيا: إبراهيم الفو ملابس: نعيمة عجمى استعراضات: حسن عفيفى تأليف وإخراج: د. هانى مطاوع

تمثيل: نور الشريف منى زكى ندى بسيونى تريز دميان

مخلص البحيرى منير أمين سعيد الصالح منير مكرم

زين نصار غريب محمود

فكرة المسرحية: تدور حول رحلة الإنسان الأخيرة التى للا يصحبه فيها شيء اللهم إلا عمله ذلك الدقيق الوحيد والذى يتعين أن يكون خيراً وإلا فإن الرحلة تصبح موحشة مخيفة.

بيان إحصائى

تاريخ تقديم العرض	مكان العرض	عدد الحفلات	إجمالى الدخل	الصافى	عدد الرواد
فى ٩٨/٧/٢ وحتى ٩٩/٣/٢٦	جورج أبيض	٨٠	٢٥٥٨٧٣	١٩٢٧٣٢	١٩٤٥٦

وقد حلت الفنانة عائشة سالم بدلاً من الفنانة تريز دميان.

والفنانة داليا إبراهيم بدلاً من الفنانة منى زكى.

٢ ـ الدنس

إعادة عرض:

تأليف: حسن أحمد حسن أشعار: جمال فرج الحان: خالد عبد الغفار

تعبير حركى: مجدى الزقازيقى تصميم إضاءة: عاصم البدوى سينوغرافيا وإخراج: فادى فوكية

تمثيل: عاصم نجاتى رانيا يوسف محمود جليفون

هويدا غريب نادية محمود أشرف المسيرى

علا مصطفى زينب السبكى

فكرة المسرحية: تدور حول مجموعة من النسوة يتم إغتصابهن إلا إمرأة واحدة أفلتت من الأغتصاب فماذا تفعل بقية المغتصبات؟ وماذا تقلن لأزواجهن؟

بيان إحصائى

تاريخ تقديم العرض	مكان العرض	عدد الحفلات	إجمالى الدخل	الصافى	عدد الرواد
من ٩٨/٨/٢٠ وحتى ٩٨/٩/٢٩	قاعة عبد الرحيم الزرقانى	٣٠	١٢٨٥	٨٧٠	١٠٢٣

٣ـ شمس النهار

إعادة عرض:

تأليف: توفيق الحكيم أشعار: جمال بخيت موسيقى: عبد العظيم عويضة

إضاءة: عاصم البدوى ديكور: صلاح حافظ استعراضات: عماد سعيد اخراج: ممدوح عقل

تمثيل: سحر رامى وجدى العربى حمادة عبد الحليم

عطية عويس فاروق يوسف ماهر لبيب

أحمد عطية جلال الهجرسى

فكرة المسرحية: تدور حول أميرة متمردة على رفاهية حياة القصور، قررت إختيار عريسها من عامة الناس، تقبل التحدى تترك القصر وتواجه تجربة مواجهة الحياة بمفردها إلى جانب شاب فقير تتعلم منه فنون الحياة.

بيان إحصائى

تاريخ تقديم العرض	مكان العرض	عدد الحفلات	إجمالى الدخل	الصافى	عدد الرواد
من ٩٨/٩/٢٧ وحتى ٩٨/١٠/١١	جورج أبيض	١٣	١٤٦٥	١٠٩٢	٢٢٦

٤ـ جوازة طليانى

إعادة عرض:

تأليف: أدواردو دى فيليبو تمصير: مصطفى سعد ترجمة: د. سلامة محمد سليمان

إضاءة: عاصم البدوى ديكور وملابس: محمود حنفى اخراج: ماريانو رجيلو

تمثيل: يحيى الفخرانى دلال عبد العزيز خالد الباز

رجاء أمين محمد دردير علاء قوقة

محمود البنا عاصم نجاتى ياسمين النجار

فكرة المسرحية: تدور حول إمرأة تمارس البغاء وتعاشر أحد الأثرياء قرابة ٢٥ عاماً وبإستخدام الحيلة تنجح فى الزواج منه، ويكتشف أن لها ثلاثة أولاد أحدهم إبنة ويحاول معرفته دون جدوى فالمرأة تريد منه معاملة هؤلاء الأولاد معاملة تتساوى فيها رعايته ومسئوليته تجاههم وتنجح فى ذلك.

بيان إحصائى

تاريخ تقديم العرض	مكان العرض	عدد الحفلات	إجمالى الدخل	الصافى	عدد الرواد
من ٩٨/١٠/٢٩ وحتى ٩٩/٢/٢٦	جورج أبيض	٨١	٢٤٢٩٦٤	١٨٤٣٧٧	١٧٨٨٤

٥ ـ الدخان

إعادة عرض :

تأليف: ميخائيل رومان اعداد: نجوى عبد الرحمن الحان: عبد المنعم البارودى

تصميم إضاءة: عاصم البدوى ديكور وملابس: فادى فوكية اخراج: عاصم رأفت

تمثيل: محمد خيرى ولاء فريد آمال حلمى

محمد عنتر هلال فهمى خالد عبد السلام

فكرة المسرحية : تطرح المسرحية قضية غياب الهدف لدى الإنسان مما يؤدى إلى الملل والسأم ومن ثم الوقوع فى براثن الإدمان.

بيان إحصائى

تاريخ تقديم العرض	مكان العرض	عدد الحفلات	إجمالى الدخل	الصافى	عدد الرواد
من ٩٩/١/٢٨ وحتى ٩٩/٣/٢	قاعة عبد الرحيم الزرقانى	٣٠	١١٤٥	٧٧٣	١٠٢١

٦ ـ سوق الحمير

إعادة عرض :

تأليف: توفيق الحكيم الحان: محمد عزت موسيقى: مرسى الحطاب

اضاءة: عاصم البدوى استعراضات: عماد سعيد ديكور: جمال الموجى اخراج: رشاد عثمان

تمثيل: ميرفت سعيد على قاعود عهدى صادق

مرسى الحطاب حمادة عبد الحليم نادية عبد الهادى إبراهيم كمال

فكرة المسرحية : تدور حول حمار يرغب فى مشاركة المؤلف فى تأليفه.

بيان إحصائى

تاريخ تقديم العرض	مكان العرض	عدد الحفلات	إجمالى الدخل	الصافى	عدد الرواد
من ٩٩/٣/١١ وحتى ٩٩/٤/١٣	قاعة عبد الرحيم الزرقانى	٣٠	١٤٧٩	١٠٠٥	١٣٢٩

٧- سالومى الرقصة الأخيرة

إعادة عرض:

تأليف: محمد سلماوى
موسيقى: راجح داود
استعراضات: مايا سليم
إضاءة: عاصم البدوى
سينوغرافيا: سكينة محمد على
إخراج: د. هناء عبد الفتاح
تمثيل: عبد المنعم مدبولى
سهير المرشدى
يوسف داود
سلوى محمود
علاء قوقة
مرسى الحطاب
محمود البنا
حمادة شوشة
عبد العزيز عيسى

فكرة المسرحية: تدور حول ماذا حدث لسالومى الفتاة اللعوب بعد فعلتها الشنعاء تقبل حبيبها يوحنا المعمدان الناصرى المدافع ضد الظلم والفساد ومدى العقاب واللعنة التى تنالها على جريمتها.

بيان إحصائى

تاريخ تقديم العرض	مكان العرض	عدد الحفلات	إجمالى الدخل	الصافى	عدد الرواد
من ٩٩/٤/١٨ وحتى ٩٩/٦/١	جورج أبيض	٣٦	٤٦٤٨٠	٣٥٢٦٢	٣٧٥٠

يا مسافر وحدك

بقلم: سناء فتح الله

هذه الفكرة لا تحتاج لتأصيلها، والبحث عنِ الجذور فى تراث المسرح العالمي.. لأنها فكرة منذ ميلاد الحياة والموت.. وتتراوح تأملاتها الميتافيزيقية ما بين فكرة العدالة، للجزاء الطبيعى، والجزاء الأخلاقى، والجزاء الدينى.. فى كل مرحلة من هذه المراحل تتفاوت فى مستوياتها ما بين درجات الفطرة الطبيعية.. والصوفية.

ويطرح د. هانى مطاوع هنا.. وهو المؤلف والمخرج.. قضية الإنسان فى رحلته الأخيرة وهو الموضوع الحى ابدأ الذى نعيشه كل يوم بين ملايين المسافرين وملايين القادمين.

ونحن نستقبل ونودع، حتى يحين الدور.

ونحن الطرف الثالث الموجه إليه العرض حيث «هو» محور العرض إنسان واحد والباقى معانى يجسدها فى أشخاص بين وهم الدنيا.. ووقف المؤلف هنا عند نقطة.

وماذا أخذ معه من وهم الدنيا؟!

طرح هانى مطاوع أوراقه كلها فى شخوص حية.. تحاور وتطغى وتتربص وتزيف وتناور وتحبه وتكرهه.. وبكل مفردات المسرح الذهنى الذى تحول إلى مسرح استعراضى.. تدور كلها فى زمن لحظة أو لحظات حيث يؤدى فيها الجسد.. هذا هو زمن المسرحية كلها.

وهذه هى الجرأة الحقيقية فى الفكرة المطروحة والتى قد تبدو فى أول وهلة أنهاعمل صعب أو مستحيل.

وهى تختلف إلى حد ما عن فكرة «مسرح الموت» عن كانتور والذى تعرفنا عليه فى مهرجان القاهرة للمسرح التجريبى السادس من خلال نافذة الاصدارات التى يقدمها د. فوزى فهمى مشكورا وهى من ترجمة د. هناء عبدالفتاح.

وأن كانت هناك ايضا بعض اصدارات ممكن وأنت تتابعها أن تغلق النافذة وتراقبه فقط من خلف الزجاج. كراقبة.. فلا تتنفس هواءها.. المهم أن هذا المسرح باختصار شديد يصعد التركيب الفيزيقى لواقع «لحظة» وحضورها فى الزمن.. والفراغ المسرحى حيث المتسع لكل الخيال المرئى حتى يبدو أنه فكرة المستحيل ويقول «أن التلقى عند المتفرج يحدث عبر الانعكاس المتشكل من العلاقة المتبادلة بين «المواد» و«الأفعال».

وهى ليست مجرد «أحداث» أو «تشيؤ» بل نقطة ارتكاز للبناء الفكرى والروحى.

ويجئ فكر هانى مطاوع ليقدم لحظة ما قبل لحظة الوفاة أو القتل.. دنياه.. ماضيه.. المرأة فى أول مشهد وهى فى «زى الحداد» وهى تمثل الغيرة بقسوة.. ولكنها بصراحة وقوة ووضوح وهى التى تمثل عنده نوعا من الازعاج حيث يستعد للزفاف من ابنة خالتها.. الجميلة.. الزيف حيث انتقاله إلى رحابة غرور الدنيا وجمالها ليملك «المال»

«الجمال» و«السلطة» و«الجاه» وفى أعماق الإنسان... «الخير والشر» وتجيء لحظة يطغى عليه عمل خير.. ليبقى له.

ونستطيع أن نتعرف على هذا الإنسان بمواصفات منطقه هو حيث:

- يتحول إلى حدث

- يتحول إلى معنى

- يطلق احكاما.. هى «حكمة» ما استوعبه فى وعائه الداخلى من مجموعا من قرأه عن علم أو معرفة وما شكل وجدانه من الفنون والأغانى والموسيقى التى تتردد أمامنا - فهو يحذرنا من داخلنا.

ولأنها نفس الفنون التى شكلت وجداننا.. نفس الظروف الاجتماعية.. الطبقية شديدة التفاوت.. نفس القنوات التى تجذب الفلوس لنتصور أنها الترفيه السعيد.. نفس طريق المال الحرام وقنواته المعروفة.

وهذه المشاهد بنقلاتها كانت جيدة وتحسب للمخرج.. وهو بالمناسبة من أميز مخرجى الاستعراض الذى يختار اللحظة التى يتحول فيها الاستعراض كجزء عضوى داخل نسيج العرض.. ولا ننسى عرضه شاهد ما شافش حاجة.. أو رحلة قطار وغيرها.. ولأنه يعى نبض المسرح وجمهوره وقدراته الجديدة المستحدثة للجمهور الآن فكان لابد من اضافة مشاهد الكوميديا.. وهناك بعض الاحتضارات الواجبة والتى تتقاذف بخفة ظل حقيقى.. إلا أنها تخرجك من حالة الاستغراق داخل العمل - لأنك تضحك معها من الخارج.

نور الشريف ومن معه:

وفى الأسبوع القادم لنا وقفه مع الفنان الكبير نور الشريف وهذا الدور الصعب ومع من الممثل:

- المسرحية من استعراضات حسن عفيفى

- ألحان: محمد عزت

- شعر: مدحت العدل

- سينوجرافيا: ابراهيم الفو

- ملابس نعيمة عجمى

- مخرج منفذ: عبدالمنعم فضلون

- مساعد مخرج: سارة الشريف

«الأخبار ٢٠/٧/١٩٩٨م ـ عدد ١٤٤٢٠»

نور الشريف.. ومن معه

بقلم: سناء فتح الله

أبدأ بالاعتذارعن الأخطاء المطبعية ـ الكثيرة ـ فى الموضوع السابق «يامسافر وحدك» حتى أصبح طلسماً مغترباً لى نفسى وغير مفهوم على الأقل لمن لم يشاهد العرض.

وحول مسرحية «يامسافر وحدك» تأليف واخراج د. هانى مطاوع.. والذى وفق تماماً فى إختيار الفنان نور الشريف ليؤدى هذا الدور الصعب.

فزمن المسرحية كما أسلفت هى اللحظات القليلة بعد الموت وحتى يوارى الجسد فى قبره.

وفى هذه اللحظات يؤدى الفنان نور الشريف ثلاث شخصيات معنوية.. والتى هى فى مجملها ـ هو نفسه.

الإنسان الحى فى أول مشهد زائد مشاهد الفلاش باك.

الانسان الوهم الذى يرى نفسه ـ رؤية ـ ما بعد الموت.. التمنى والترجى لدى علم الحقيقة ويعيش الندم.. والأمل فى لحظة واحدة للعودة والتصحيح.. وهو إنسان «لو؟» والذى يرى الآن مشكل صائب.. «ورفعنا عنك غطاءك: فبصرك اليوم حديد» صدق الله العظيم.

وهو غطاء الدنيا ولحظة كشف الحقيقة والعدم.

ثم الإنسان «الحكمة» والتى هى مستخلص الموضوع.. ويقولها غالب فى مونولوج، يبدو طويلاً.. ولكنه يؤدى بلا حركة ولا تعبير..

وكان نور الشريف الفنان الملتزم يؤدى هذه التنقلات السريعة فى لمحة بتعبير الوجه.. وهكذا أراد المخرج فى الدخول والخروج من شخصية إلى شخصية سواء بالإضاءة المتواترة.. أو الموسيقى.. إلخ.. ووضع ثقته الكاملة فى فن الممثل.

وفى تصورى أنه لم يكن هناك تكافؤ عادل فى ميزان الصوتيات وتقابلها.

ففى الوقت الذى تؤدى فيه «ندى بسيونى»، والمفروض أنها أقوى شخصية فى المسرحية.. ولها حضور تمثيلى جيد.. إلا أن صوتها ضعيف رغم الأداء الجيد والحركة النشطة القاهرة التى تعبر فيها عن هذا الدور.

بينما «ريم عز الدين» لها حضور جمالى ممشوقة كملكة جمال أو عارضة أزياء.. وصوت لا يصلح للمسرح.

ياسمين النجار لها حضور وصوت إلى حد ما أفضل وثقة فى الأداء.

أما نهير أمين فهى ممثلة بمعنى الكلمة حضوراً وأداءً.. وصوت له ذكاؤه فى كل موقف وراقصة تؤدى المفهوم بالرقص هنا وليس كجمالياته.. والاستعراض الخاص «بالفلوس» من أجمل الاستعراضات.. تشكيل.. وأزياء.. وأداء.. أزياء نعيمة عجمى واستعراضات حسن عفيفى.

والفنانة تريز دميان والتى تضيف غالباً إلى دورها عمقا خاصاً بحب لفن المسرح منى زكى الوجه الجديد المتألق.. وتحتاج أيضاً لبعض التدريبات الصوتية. للتلوين - وهى طاقة صاعدة بلا شك.. ووجود محبب.

نجوم المسرح:

ويعيدنا هنا الفنان مخلص البحيرى إلى عالم المسرح ونجومه الكبيرة وتستقبله الجماهير بحب من أوحشه وجود نجوم المسرح ليؤدى دور العالم الاستاذ الذى يريد أن يستزيد من الحياة مهما عرف من خباياها ونهاياتها إلا أن الحياة يجب أن تعاش فى أى ظروف.. فالإنسان يستطيع أن يختار ولو لحظات منها ممتعة وجميلة وتستحق بلا شك.

ومثل نجمنا مخلص البحيرى وصوته المسرحى القوى نجد الفنان زين نصار.. حضور وحركة ونشاط وأداء وأيضاً الفنانون سعيد الصالح والفنان عماد العروسى ووجه جديد شديد التميز لم يعلن عن أسمه وهو الابن الآخر للام تريز دميان بالقرية.. فى شخصية الفلاح البسيط.

● وهنا يجب أن نتوقف مع موهبة حقيقية لخفة الظل بطبيعية وتلقائية وحضور لكوميديان رائع.. هو الفنان منير مكرم.

ومنير مكرم ـ على ما يبدو لى ـ أنه يضيف من عندياته فى حدود ما هو معقول.. فيخرجنا من جو التأمل والإستغراق لتتفيق مع هذه الضحكات والتلميحات الذكية بخفة روح لا حدود لها.. ولكن رقيها الخاص لا يصل لحد الإسفاف المنبوذ.

وشكراً لمنير مكرم الذى اتعرف عليه لأول مرة على المسرح.. وأشير إليه كعنصر جذب يعى تماماً نبض الجمهور والنفاذ إليه.

● ولأن المسافر وحده هنا.. هى قضيته «هو» «وندمه لوحده».. «والعبرة المستخلصة» يقدمها كصوت داخلى بعد أن طويت صفحته.

إلا أن الحياة على المسرح لا تخلو فى النص من دافع الحياة بالتلميحات والتصريحات كمسرح الشوك.. أو الكباريه السياسى ليحدد صورة لواقع هذا الإنسان.. الواقع الاجتماعى والاقتصادى.. والأمنى وقد أصبح الواقع الأمنى.. محليا وعالميا هو أحد الأطراف الهامة التى يعيش فيها هذا الإنسان أو ذاك ليحدد معه موقفه من الحياة وموقعه من ثلاثية الجزاءات.

الأخبار ٢٧/٧/١٩٩٨ عدد ١٤٤٢٦

يامسافر وحدك
خرافة من العصور الوسطى

بقلم: جرجس شكرى

● حين إحتل الطلاب الباريسيون مسرح الأديون وضعوا لافتة كتبوا عليها «الخيال يستلم السلطة» ما أجملها عبارة رائعة ودالة، وتمنيت وبقوة بعد أن شاهدت العرض المسرحى «يامسافر وحدك» أن أضع لافتة على أعلى قمة فى مبنى المسرح القومى ليشاهدها الجمهور الغفير الذى يعبر ميدان الأزبكية وأكتب عليها «السلطة تستلم الخيال» وأقصد بالتحديد سلطة المسرحيين تتسلم الخيال وتطعمه وهما وزيفا وتخدره حتى يصاب بالعقم وينام مطمئناً هادئاً بعد أن ينفصل عن واقعه ولا يفكر إلا بالضحك والتسلية وينتظر العبرة من عذاب القبر ويوم الحساب.. فقط العبارة معكوسة وما أبشعها السلطة حين تتسلم الخيال.

«حكاية كل بنى آدم» مسرحية أخلاقية من العصور الوسطى مجهولة المؤلف حيث ساد هذا النوع إلى جانب المسرح الدينى والهزلى وما عرف بمسرحيات الأسرار فى الفترة التى تلت إنحسار المسرح الأغريقى الذى يعتمد الصيغة الأوسطية بعد أن عارضته الكنيسية فى بداية ظهور المسيحية فى أوروبا على إعتبار أنه ينتمى إلى الوثنية الأغريقية ولا مجال الآن لبحث نشأة هذا النوع من المسرح وظروفه التاريخية ونشأته وتطوره ولكنه باختصار خرج من الكنيسة إلى ساحتها وإعتمد فى البداية على المادة الدينية من التوراة والأنجيل ثم بدأ يحتذى شكل الموعظة الدينية فى تقديم عبرة يستفيد منها المشاهد، «حكاية كل بنى آدم» تمثل فكرة قديمة ومعروفة منذ نشأة الأديان وهى أن الإنسان لا يأخذ معه فى القبر سوى أعماله الصالحة.. والنص المسرحى القديم يطرح حكاية رجل مات وأراد أن يعود إلى الدنيا كى يصحب معه إنسان يرافقه فى القبر وبالطبع يكتشف أن عمله الصالح فقط هو الذى يأتى معه لا أكثر.

وعلى هذه النغمة القديمة قدم د. هانى مطاوع العرض المسرحى «يامسافر وحدك» على خشبة المسرح القومى من تأليفه وإخراجه أيضاً، بعد أن التقط هذه الفكرة وصاغ حولها حكاية معاصرة تحمل إسقاطات مباشرة على الحاضر على نهج رواد المسرح العربى فى بداية هذا القرن أمثال عزيز عيد ونجيب الريحانى وبديع خيرى وقدم عرضاً يحاول التأقلم مع ذوق الجماهير التى إختارها مستعيناً بصيغة ما يعرف بمسرح «البوليفار» بأهدافه الواضحة المحددة منذ نشأته فى باريس عام ١٧٥٩ وحتى الآن مع تطوره فى المسرح التجارى العربى حتى يومنا هذا.

والعرض الذى إستمر أربع ساعات لا يهدف إلا لتحقيق الربح من خلال عناصر المتعة والتسلية أداة لجذب جماهير من نوعية محددة كانت قديماً الطبقة البرجوازية التى تعتبره طقساً إجتماعياً وبما أنه بعد ما حدث من إختلال فى مفهوم الطبقات فى النصف قرن الأخير فى المجتمع المصرى.. طبقاً لنظرية الحراك الاجتماعى. فسيكون رواد هذا المسرح من طبقة الأغنياء الجدد الذين برزوا إلى السطح الاجتماعى بشكل عشوائى فى تلك الفترة والذى يتجاوز مفهوم المسرح بالنسبة لهم الطقس الاجتماعى إلى السهرة من أجل الضحك والتسلية والحياة فى وقت وهمى لا أكثر.. فالبوليڤار لا يمكن إعتباره نوعاً مسرحياً بالمعنى التقنى فهو إطار لنوعية مواضيع محددة ولجمهور محدد بالمفهوم السابق.

وإذا كان العرض كصيغة تنتمي للبوليڤار قدم مسرحية متقنة الصنع تأليفاً وإخراجاً فالأسئلة الهامة لن تكون حول العرض لأنه لا يطرح أسئلة بل يسعى إلى ترسيخ حقيقة ما في أذهان المشاهدين، فالرفض والاحتجاج وإعادة النظر في وضعية الفرد وسؤاله في إطار اللحظة الراهنة التي يحيا فيها فهذه أمور بعيدة تماماً عن البوليڤار الذي يتناسب جيداً مع المسرح التجاري الذي لا يهدف إلا إلى الربح بشكل صريح.. والسؤال هو لماذا هذا النوع من المسرح الآن.. وهل من الممكن أن يقدم المسرح القومي بوليڤار يهدف إلى التسلية وتحقيق الربح في محاولة للتفوق على إسفاف وإبتزال المسرح التجاري؟ أنها أسئلة محيرة دون شك.

وفي صالة المسرح القومي وقبل أن تطفيء الأنوار لابد أن نهيم قليلاً بين جلال هذه العمارة وتاريخ هذا المسرح لتطفيء الأنوار وما أن يفتح الستار وللوهلة الأولى يستنتج المتفرج الدلالة الهامة وهي دلالة الفوضى المخيفة التي تشكل بنية هذا المجتمع لا أكثر وما أن ينتهي الفصل الأول وشعور يتأرجح بين الحزن والكآبة من حالة العقم الفني وإستجداء السواد الأعظم من الممثلين للضحكات من الجمهور بتكرار الإفيهات الساذجة والمبتذلة.. فالحكاية متقنة الصنع لهذا الغرض.. فبعد إطلاق الرصاص على أنسي «نور الشريف» ليلة عرسه يجد نفسه معلقاً على ما يشبه السرير في مشهد يختلط فيه الوهم بالحقيقة وحين يفيق يعرف أنه في المرحلة الإنتقالية من الحياة إلى القبر، فالطبيبة التي أمامه والمجموعة التي ترتدي ثياب العمليات ليس سوى شكل من أشكالهم المتعددة وعلى أنسي أن يقتنع أنه مات ويحمله هؤلاء إلى القبر ولأنه يخاف الوحدة ومصاب بفوبيا من الأماكن الضيقة يطلب منهم طلباً هو الأول من نوعه أن يأخذ فرصة يبحث فيها عن رفيق له في عتمة القبر وتتم الموافقة ويأخذ وقتاً خيالياً للعودة وتبدأ الأحداث في التطور بعد خلق هذه الأزمة لينتظر الجمهور في تشوق الحل الإعجازي لهذه الأزمة وتأتي كل المواقف في رحلة البحث عن الحل أو الرفيق في عتمة القبر ذات بنية ثابتة تتنوع فيها المواقف ضمن حبكة تعتمد على الالتباس لا الصراع وأول ما يفكر أنسي يفكر بماله.. الملايين التي يمتلكها وسواء أول محاولاته مع العالمة بريزة أو شلضومة المخرشم أو العودة إلى زوجته وصديقه أو السفر إلى والديه أو اللجوء إلى أستاذه لإقناع أي منهم بمرافقته إلى القبر يعتمد العرض على الإلتباس كصيغة مضمونة للضحك وتوريط الجمهور في اللعبة المسرحية.. الضحك من الإلتباس كموقف له معنيان حيث تجهل الشخصية التي يتوجه إليها أنسي في كل مرة طلبه الخيالي الغير متوقع فتتجه تصرفاتها

فى إتجـاه مـخـتلف وبالطبع يؤدى هذا إلى سلسلة من الأخطاء السـاذجـة ولكن مـا يشـد المتفرج رغم سذاجتها هو معرفته لما تجهله هذه الشخصية فيخلق لديه شعوراً بأنه ضمن اللعبة مما يثير لديه متعة الترقب والكشف.. ولكن أى تورط وأى كشف أنه وهم لعبة الألغاز لأن المـتفرج هنا لا يكشف عن سؤال واقعه أو شرطه الوجودى فـهو تورط وهى اسئلة وهمية ينساها المتفرج فى الموقف الذى يليه.

وتتوالى الأحداث على مدى أربع ساعات من خلال هذه الحبكة التى تعتمد على الإلتباس والحوار السهل والتلاعب بالألفاظ لتأكيد حقيقة واحدة أن الإنسان لا يأخذ معه سوى أعماله الصالحة إلى القبر معتمداً على المشهد الذى سبق الأزمة حين كان أنسى فى طريقه إلى العرس وصدم بسيارته بائعة فل فقيرة وخلصها من المعلم الشرير الذى إختطفها وصحبها معه إلى منزل العروسة وهى الحسنة التى صنعها يوم مماته وهى الوحيدة التى توافق على الذهاب معه إلى القبر ويتخلل الساعات الأربع مجموعة من المواقف وهى البناء الأساسى الذى يعتمد عليه البوليڤار.. من صفقات مشبوهة وحب ضائع وخيانة زوجية وخيانة الأصدقاء مستعيناً بديكور أنيق ومسرف فى بذخه وأيضاً أزياء أنيقة تتناسب ومرتاد هذا النوع من المسرح الذى يعكس له مشاكله كمرآة على مستوى المضمون والشكل.. وهى مشاكله الوهمية.. تساءلت بعد العرض ماذا سيفعل المتفرج بعد خروجه من المسرح القومى وهذا المتفرج ليس بالطبع هو مرتاد المسرح التجارى بل هو خليط من الطبقات العشوائية التى سادت المجتمع المصرى فى السنوات الأخيرة والذى لا يستطيع دفع أضعاف أضعاف هذه التذكرة فى المسرح التجارى.. فيأتى إلى مسرح الدولة تساءلت ماذا سيفعل حين يواجه الشارع فى ميدان الأزبكية بعد أن إنتهى تأثير الضحكات المفتعلة وخرج من تورطه الوهمى فى اللعبة ربما لا يفكر إلا بالحسنة التى هى بعشرة أمثالها أو يتأمل جيداً حكاية الأرملة دفعت فلسين فى طبق النذور وهو كل ما تملك من ثروة طبقاً للحكاية القديمة والمتفرج يعرف هذا جيداً ولا يحتاج من يرسخ له هذه الحقيقة ويكفيه ما يعيشه من وهم ونزيف يملأ الواقع فمن المفترض وعلى الأقل أن يتورط فى اللعبة المسرحية عن طريق سؤاله الذى هو شرط أساسى لوجوده.

الأذاعة والتليفزيون ١٩٩٨/٨/١/ عدد ٣٣٠٧

«الدنس»
واغتصاب المعالجة المسرحية؟!!

بقلم: حسن سعد

يتصور البعض أن العروض المسرحية التى تقدم بالغرف عرض سهلة تمثيلاً واخراجاً، وإنما الحقيقة هى العكس تماماً، حيث عروض الغرف شديدة الصعوبة، ليس فقط على مستوى التمثيل أو الاخراج وإنما على مستوى «التكنيك» وإستخدام كافة العناصر والمفردات المسرحية، كذلك لابد أن يكون الممثل على درجة كبيرة من التميز فى الأداء والمخرج على درجة عالية من التقنية.. الخلاصة العمل فى القاعات لمن يملكون الخبرة الطويلة.. ويقدم حالياً بقاعة عبد الرحيم الزرقانى بالمسرح القومى العرض القصير جداً [الدنس] ورغم جمالياته التشكيلية، إلا أنه فى حاجة إلى بحث ماهيته والناقص فيه والتى لو إكتملت لشاهدنا عرضا متميزاً والنواقص تبدأ بالنص المسرحى والذى أتصور أنه لا يعدو أن يكون مشهداً فى مسرحية كبيرة لم تكتمل بعد، فما أن بدأنا نتفاعل معه وجدناه ينتهى من حيث لابد أن يبدأ، والمسرحية تخلو من المعالجة الدرامية وتخلو من الدلالات والرموز وإلا هذه الدلالات قد ماتت فى بطن مؤلفها، وهنا كان يجب أن يراعى هذا المخرج ومهندس الديكور فادى فوكيه ليستكمل الناقص فى النص وهو الطرح الفكرى من خلال خطاب مسرحى واضح الملامح والأبعاد.. والمؤلف هنا طرح الموضوع ولم يقدم مضموناً.. طرح شكلاً درامياً يخلو من الدلالة السياسية أو حتى الاجتماعية، وترك للمتلقى محاولة الاجتهاد فى البحث عن هذه الدلالة، فلم يجدها ولم يفلح فى صناعة توهم هذه الدلالة، ربما لقصر العرض - وهذا أضعف الإيمان - ما الحكاية؟.. هذا ما سمعته من الجمهور وماذا يريد العرض؟.. من القسوة أن يخرج المتلقى من العرض بهذا المفهوم (!!) .. نحن أمام مجموعة من النسوة تم إغتصابهن إلا أمرأة واحدة أفلتت من هذا الاغتصاب فماذا تفعل بقية المغتصبات وماذا يقلن لازواجهن؟.. فكرن فى فض بكارة المرأة الأخرى باغتصابها وهو هنا ليس إغتصابا بقدر ما هو نزع بكارتها.. هذا هو الموضوع فأين المضمون وأين المعالجة.

جاء حوار المسرحية الذى يخلو من الصراع، خالياً من المفاهيم وغير محمل بالأفكار والمعانى دون طرح للأسئلة لماذا تم الاغتصاب ومن هم المغتصبون وما حيثيات اغتصاب المرأة الأخرى والذى جاء ساذجاً للغاية. حاول المخرج فادى فوكيه أن يعرض

عيوب النص باللعب فى الفضاء المسرحى لخلق معادل درامى لما قد يدور فى وجدانيات المتلقى من موروث القهر والظلم.. كانت محاولة لدرجة حدود الدنيا لاجتهادات الجمهور تتوقف على درجة المتلقى ثقافياً واجتماعيا معتمداً على التعبير الحركى المتميز للمبدع مجدى الزقازيقى وخطواته المعبرة والموحية فى خلق معادل تشكيلى ذى أبعاد درامية وإن لم تسعفه الجمل الحوارية ولا موضوع المسرحية، بالاضافة إلى كلمات الأغانى للشاعر جمال فرج التى كانت أكثر مضموناً وتعبيراً لما لا يوجد بالنص.

إعتمد المخرج فادى فوكيه على مجموعة من الشباب وعلى رأسهم الواعدة رانيا يوسف بقدرتها على التحرك والرقص والتعبير بالوجه ولحظات الصمت وأدت شخصية المرأة التى اغتصبها بقية النسوة ونجح المخرج فى تحريكهن دون الاعتماد على وحدات للديكون الذى خلت منه القاعة ليعطى الفرصة للحركة أن تنساب وأن يتحرك داخل هذا الفراغ التشكيلى دون عائق.

هذه التجربة الأولى للمخرج وتجاوزها بشكل جيد وعليه أن يبحث فى عمله الجديد على نص أكثر نضجاً وللمؤلف أقول لابد من إعادة كتابة هذا النص لأن فكرته جيدة وأن يمنحه المضامين العميقة التى تترك أثرها الجمالى لدى المتلقى بدلاً من خوائه وخلوه من المعنى وعليه أن يدرك الخلاف بين الموضوع والمضمون وكلاهما يصب فى المعالجة.

ملحق الجمهورية ١٩٩٨/٩/٢٧/عدد ١٦٣٤٤

«الدنس» ونجوم يغتالون البراءة!

بقلم: **عرفة محمد**

بدأ تاريخ البشرية بأخين «قابيل وهابيل» قتل أحدهما الآخر وإغتصب حقه فى الحياة والوجود أب بصورة من صور الخطيئة.. وهكذا أيضاً بدأ العرض المسرحى الذى شاهدناه بقاعة عبد الرحيم الزرقانى بالمسرح القومى تحت عنوان «الدنس» يسعى إلى تجسيد صورة من صور الخطيئة والاغتصاب للوجود والحق فى الحياه والحرية جسدها مخرج العرض فادى فوكيه فى تعبير حركى يشارك فى أدائه التمثيلى والحركى مجموعة من الشبان والفتيات، وأيضاً بصورة لحنية غنائية مصاحبة لمشهد الاغتصاب الجماعى كتبها الشاعر الغنائى الشاب جمال فرج تقول «بحر القابيل موجه عالى، من الرحمة والعطف خالى.. فى كل يوم يغرق هابيل فى الماضى والجاى والحالى».

وما أن تنتهى هذه الصورة فى المشهد الافتتاحى حتى نلتقى بالحدث المسرحى الذى يقدمه النص والعرض الذى يقوم ببطولته مجموعة من الشبان والوجوه الجديدة الذين يبدأون خطواتهم الأولى فى الساحة االمسرحية والفنية بوجه عام فأسماؤهم لا نتعرف عليها إلا من خلال افيش أو «بامفليت» العرض وهم رانيا يوسف التى شاهدناها فى بعض الأدوار الصغيرة فى المسلسلات التليفزيونية، وأيضاً زينب السبكى وعاصم نجاتى وهو أحد الوجوه الشابة فى الإخراج المسرحى حيث شاهدنا له من قبل تجربة إخراجية لمسرحية ميخائيل رومان ليلة مصرع جيفارا ثم نجد مجموعة أخرى من الأسماء هى هويدا غريب وايمان شاهين وعلا مصطفى ونادية محمود والفنان محمود جليفون ومعهم أشرف المسيرى وخالد حسنى وجهاد.

أما أحداث العرض التى نتعرف عليها من خلال المشاهد التمثيلية التالية للمشهد الافتتاحى والتى مزج فيها أيضاً مخرج العرض الأداء التمثيلى بالتعبير الحركى الذى قام عليه مصمم الرقصات المعروف الفنان مجدى الزقازيقى فهى تصور كما يظهر لنا لحظات معاناة وخطابا مأساوياً يصدر من مجموعة سيدات يعشن وحيدات فى قرية غاب عنها الأزواج، وواجهن وحيدات حادث الاغتصاب الجماعى لهن من قبل عدو غادر قام بغزو القرية فى غيبة الأزواج وإعتدى عليهن جميعاً فلم تسلم واحدة منهن من هذا الاعتداء والاغتصاب، لكن النساء يكتشفن أثناء خطابهن المأساوى المجسد لهذه الخطيئة التى سقطن فيها أن هناك فتاة وحيدة من بنات هذه القرية التى جرت فيها الأحداث قد إستطاعت أن تنجو من السقوط فى هذه الخطيئة، ذلك أن الفتاة كما تقول لهن قد إستطاعت أن تقاوم المغتصبين بكل قواها حتى تمكنت رغم ضعفها أن تنجو من هذا الاغتصاب، وبالتالى فلم يصبها هذا الدنس الذى أصاب وعلق بغيرها من نساء القرية.

وما أن تتعرف نساء القرية على هذه الحقيقة من الفتاة حتى تكون لحظة الصدام التى ينشأ وبالضرورة عنها الفعل الدرامى، وترتسم لدى المؤلف للنص وهو الكاتب حسن أحمد حسن ملامح هذا الفعل الدرامى فى أحداث المسرحيية فى صورة جديدة ومختلفة لنظرة نساء القرية إلى فعل الخطيئة الذى وقعن فيه، فبدلاً من مشاعر الأحساس بالندم والحسرة على ما سقطن فيه من خطيئة يتحولن جميعاً إلى مرتكبات هن الأخريات إلى خطيئة أكبر تجسد صورة «الدنس» الحقيقى فى نص المؤلف» فالنساء جميعاً يجتمعن على فكرة واحدة وفعل واحد يشتركن فيه وهو إتهام الفتاة وحدها بالخطيئة، وأن يتطهرن جميعاً من إحساسهن بالخطيئة بالصاقها بالفتاة وحدها وإتهامها به.

أيضاً وحدها، وبالتالى يتحول الحداد وملابس الحداد السوداء التى يرتدينها إلى إحساس مأسوى بالعار الذى الصق بالفتاة وحدها، ويتحولن جميعاً أمام أزواجهن العائدين إلى أبرياء، ويقمن جميعاً باغتصاب الفتاة لتصبح النهاية الفاجعة هى سقوط الفتاة ضحية لبراءتها، وهى كبش الفداء لخطيئة نساء القرية فيقتلها زوجها، ويغرق الجميع من نساء القرية فى «الدنس» الذى الصقنه بالفتاة وبجريمتهن نحوها باغتيال براءتها بحثاً عن التطهير الكاذب أمام أزواجهن الذين يكتشفون الحقيقة.. ولكن متأخراً تحت وطأة المكيدة التى دبرتها النساء ولا تكشف عنها سوى إمرأة عجوز من بين نساء القرية.. العرض فى الحقيقة جاء مختصراً وموجزاً لشخصيات لم نعرفها إلا من السطح أو من الخارج وهذا ربما ما كان سببه هو فقط أن الهدف كان إظهار حالة أو صورة من صور «الدنس» البشرى الجماعى الذى قد يساهم أحياناً كثيراً بتقاليده الاجتماعية فى قتل البراءة بداخله.. وهى كارثة تتكرر فى تاريخ البشرية منذ جريمة قتل الأخ لأخيه منذ بدء الخلق..... ومازالت تتعلق هذه الجريمة الأخلاقية بالإنسان حتى يومنا الحالى يشهد على تاريخ الحروب والغزوات، وجرائم المجتمعات داخل أنفسها وهو ما عبرت عنه بداية كلمات الشاعر الغنائية فى المشهد الافتتاحى «فى كل يوم يغرق هابيل، فى الماضى والجاى والحالى».. وهذا ما أدركه العرض المسرحى الذى قد يحمل أخطاء التجارب الأولى لمخرج العرض وهو الفنان التشكيلى فادى فوكيه، لكنه لا شك جعلنا نكتسب مجموعة جديدة من الممثلين تألقت فى لحظات العرض فنجحت بإجادة هويدا غريب فى أداء مشاهد المرآة التى تحيك مكيدتها، ومحرضة للنساء على فعلهن ضد الفتاة البريئة.. كما نجحت زينب السبكى وإيمان شاهين والممثلة الشابة التى أدت دور السيدة العجوز وعلا مصطفى فى إدراك المكيدة وإرتدادها فى تجسيدات تعبيرية متميزة.. لكن بالنسبة لأدوار الشبان فلا يعرف أحد لماذا لم يخدمهم العرض فى إظهار إمكانياتهم التمثيلية. أما عن الممثلة الشابة رانيا يوسف التى أدت دور «الفتاة البريئة» التى لم يصبها الدنس فقد نجحت بأدائها الصوتى والحركى دون أية مبالغات فى التوافق مع بناء شخصية واضحة وبسيطة المعالم لفتاة كان يكفى التلامس الخارجى مع شخصيتها دون أى إنفعال وهذا ما فعلته.. أما ملابس العرض فإن إختيارها كان مناسباً وموافقاً لتباين فقط بين خير وشر أى بين أبيض وأسود، وهذا ما جاءت دلالته فى مكان جاء تصميمه الديكورى مختزلاً لعدم الإيحاء بأى زمان أو مكان للأحداث.. ونختتم برجاء أن تكون هذه التجربة لفنانيها بداية

خطرة إنطلقت من قاعة عبد الرحيم الزرقانى التجريبية بالمسرح القومى لابد من إستثمار فنانيها لأنفسهم ومن قبل الادارات المسرحية التى تشجع الشباب.

الأهرام المسائى ١٢/١٠/١٩٩٨/عدد ٢٧٢٤

مهزلة فى المسرح القومى:
شمس الحكيم تعرض أمام مقاعد خاوية!

بقلم: عبد الرازق حسين

● سحر رامى ووجدى العربى فى مشهدين من مسرحية شمس النهار.

● عندما جلست داخل صالة المسرح القومى لمتابعة عرض مسرحية شمس النهار، الذى يقدم فى إطار الاحتفال بمئوية توفيق الحكيم كان عدد المشاهدين لا يتجاوز عشرة أفراد. قبل بداية الفصل الثانى لم يبق منهم سوى خمسة أفراد فقط!

من المسئول عن هذه المهزلة؟. المسرح القومى العريق، ومجموعة الممثلين والراقصين والفنين الذين يصل عددهم لأكثر من ٥٠ فناناً وفنانة، يقدمون عرضا أمام عشرة متفرجين!.

مسرحية شمس النهار التى كتبها توفيق الحكيم فى أوائل الستينيات ليست سيئة لدرجة إحجام الجمهور عن مشاهدتها، عوامل كثيرة أدت إلى هذه النتيجة المؤسفة، أغلبها يرجع إلى أسلوب تعامل المخرج ممدوح عقل مع مفردات العرض المسرحى.

لم يحاول المخرج الاستفادة من إيجابيات وسلبيات العرض الأول لشمس النهار، عندما قدمها فتوح نشاطى فى منتصف الستينيات فوق المسرح القومى، وأسند البطولة لسناء جميل ومحمد الدفراوى. لجأ فتوح نشاطى إلى تجسيد النص من خلال رؤية واقعية فى الديكور والملابس والأداء. كانت هذه إحدى الملاحظات السلبية للعرض. ولم يكن بمقدور فتوح نشاطى أن يفعل غير ذلك باعتباره مخرجاً كلاسيكيا فكراً ومضموناً.

هل يعقل أن يعيد المسرح القومى تقديم العرض بعد أكثر من ٣٣ سنة بنفس الرؤية. دون الاستفادة من التقنيات الحديثة فى توظيف الضوء، ومناهج الإخراج المتعددة، التى تساعد المخرج المبدع على تحويل المشاكل الفنية للنص المكتوب إلى إيجابيات لصالح العرض برؤية فنية تقليدية أحد الأخطاء الجسيمة، التى ساهمت فى تضخم المشاكل الفنية للنص.

شمس النهار تدور داخل قالب أسطورى، إستلهم الحكيم عالم ألف ليله، إختار الحكاية والشخصيات، لينسج حولهم قضايا معاصرة، تتناول علاقة الحاكم والمحكومين، الفساد، قيمة العمل، فلسفة الحياة... الحدوتة تقليدية، أميرة متمردة على رفاهية حياة القصور، قررت إختيار عريسها من عامة الناس، تقبل التحدى، تترك القصور وتواجه تجربة مواجهة الحياة بمفردها إلى جانب شاب فقير، تتعلم منه فنون الحياة، ثم يفترقان عندما تعود للقصر. إلا أن العرض المسرحى جمع بينهما فى الختام، كما تفعل أفلام السينما التى تؤمن بضرورة وضع نهاية سعيدة.

توقف المخرج عند الشكل، قام بوضع النص داخل إطار من المناظر والملابس الواقعية، وتوقف أمام عشرات التفاصيل فى الألوان والتكوينات. مما أدى إلى تحديد خيال المشاهد، وضياع التأثير الفنى لأغلب المشاهد، وبالذات التى تحتاج إلى تركيز المتفرج فى الحوار الذهنى العميق الذى يتخلل مشاهد العرض. يضاف إلى ذلك عدم توظيف الإضاءة كمؤثر درامى، وإقحام مشاهد الرقصات الجماعية، والمباشرة فى تحريك بعض الممثلين نحو صالة المشاهدين.

إختيار الممثلين ساهم فى مأساة غياب المشاهدين، جميع المشاركين فى العرض يملكون طاقات فنية، ومواهب وحضوراً مسرحياً، لكن يظل اسم نجم أو نجمة الشباك إحدى الوسائل المهمة لحضور الحد الأدنى من الجماهير، التجارب السابقة أكدت هذه الحقيقة. لم يعد يكفى اسم المسرح أو الفرقة أو المؤلف أو المخرج لرواج العرض المسرحى. حتى إن كانت فوق المسرح القومى. إلا إذا كان الهدف تقديم العرض أمام المقاعد الخاوية.

آخر ساعة ١٤/١٠/١٩٩٨/عدد ٣٣٣٨

شمس النهار
دلوعة المسرح القومى

بقلم: حسن عطية

من المتعارف عليه أن الفن عامة، والمسرح خاصة، هو ابن طبيعى لرؤية مبدعه الفردى ورؤية الاتجاهات المتسيدة فى مجتمعه زمن إبداعه أو لقائه بجمهوره لذلك خرجت علينا الأميرة المتمردة شمس النهار خلال الأعوام الأربعة والثلاثين الأخيرة بأوجه ثلاثة مختلفة رغم ثبات الأصل الآتية منه: وجه صاغة توفيق الحكيم فى نص

درامى نشرة بجريدة «الأهرام» فى أوائل عام ١٩٦٤ ووجه صاغة المخرج «فتوح نشاطى» مسرحيا مع مجموعة صناع العرض الذى أفتتح به المسرح القومى موسمه فى نوفمبر ١٩٦٤ وبمشاركة كتابية مع الحكيم نفسه أما الوجه الثالث فقد صاغه المخرج «ممدوح عقل» فى العرض الذى إفتتح به ذات المسرح موسمه الحالى منذ عدة أيام مشاركة من المسرح العريق فى الاحتفال بمئوية الحكيم!!

يتجلى الوجه الأول لأميرتنا الذكية فى نص الحكيم الأول، كفتاة عاشت حياتها داخل قصر أبيها السلطان «نعمان» غير أنها ترفض فى لحظة درامية تفجر معها الحدث الدرامى أن تتزوج بذات الطريقة التقليدية المحققة للحياة الرغدة المضمونة الرخاء والتى تزوجت بها أختيها فبحكم تكوينها العقلى والنفسى الذى تكون بالقراءة والتأمل والزهد فيما يبهر فضلاً عن الاهتمام منذ الصغر بتعلم ركوب الخيل واللعب بالسيف، رفضت نمط حياتها الرتيب المترف التافه المخدر للمشاعر والعقل فى قصر أبيها لذلك قررت أن تختار هى الزوج المناسب لها، على أن يمتلك هو جراءة التقدم إليها دون شرط أجتماعى مسبق، سوى الاجابة على سؤالها المعرفى: «ماذا أنت صانع للأميرة وبها لتقبل الاقتران بك؟»، وجزاء من يفشل الجلد «ثلاث جلدات» ويتقدم إليها جمع غفير من طالبى ودها، ويفشل الجميع، إلا واحد من الشعب يتقدم إليها، أسمه «دندان» لكنه يسمى نفسه «قمر الزمان»، لا يملك غير نفسه ويوجه إليها سؤالاً مضاداً: «ماذا هى فاعلة بمن يود الزواج بها؟» مستثيراً داخلها حمية التمرد الذى كانت تعيشه فتاة الستينيات فى مصر، وتجسده تلك الانثى التى صاغ الحكيم ملامحها الخارجة من أجواء «ألف ليلة ولية» وقد استثيرت «شمس النهار» بالفعل وقبلت التحدى وقررت أن تخرج دونن زواج مع «قمر الزمان» إلى الحياة، محددة من المال والمكانة الاجتماعية مرتدية زى جندى صغير، لتصنع من «حفنة التراب» التى يصف نفسه بها رجلاً كاملاً يليق بالاقتران بها.

الدراما ووعى الأميرة

يتطور الحدث الدرامى فى مسرحيتنا بتطور وعى «شمس النهار» بذاتها عبر مسيرة الحياة وفى (الخلاء) تبدأ رحلة إكتشاف الذات دون نظرية سابقة بينما يحمل «قمر» بأعماقه تجربة حياتية طويلة ومعرفة عميقة يقوم بنقلها عبر الممارسة الحياتية إلى «شمس» ويطالبها بتحويل العلم إلى عمل والمعرفة النظرية إلى فعل تطبيقى ويكرر معها وبها تجربة أبن الشعب الحاصل على الدكتوراه مع الأمير، الفاقد لثروته فى مسرحية

الحكيم الشهيرة بواسطة السينما (الايدى الناعمة) فتتعلم الأميرة الشابة وسط الخلاء أن الانسان لا يحيا إلا برسالته فى الحياة، وأن ما يصنعه المرء بنفسه هو جزء منه، فالحياة التى تقدم جاهزة للانسان لا يمكن له فهمها وتغييرها.

فى الخلاء أيضاً تدخل «شمس النهار» تجربة أخرى مع اللصوص، فتقبض مع «قمر الزمان» على ملاحظ خزانة الأمير «حمدان» أمير أمارة مجاورة، سرق ومساعدة أموالاً من الخزانة، تاجراً بها، ويهربان اليوم بغنيمتهما، ولا تكتفى «شمس» و «قمر» بالاصرار على إعادة المال المنهوب إلى صاحبه، بل يعملان على تغيير حال اللصين فيكشفان لهما عن حقيقة نفسيتهما ومدى فداحة جرمهما، ويدفعانهما للعمل والاستمتاع بلذة الحياة العملية ثم يصطحبهما إلى قصر الأمير «حمدان» غير أنهما بدافع غريزى يهربان فى الطريق ثم يعودان فيما بعد إلى قصر الأمير مثقلين بالذنب، ومتحولين إلى بشر يؤمن بأن العمل شرف.

فى قصر الأمير «حمدان» تلتقى «شمس» و «قمر» به وتعرف أنه عاشق متيم بها فتقرر أن تصطحبه إلى الخلاء لتعلمه فنون الحياة وتصنع منه الرجل المؤهل للزواج بها بعد أن إكتشفت أنها لم تصنع رجلها الأول «قمر الزمان» وإنما هو الذى صنعها وهى تريد أن تقترن بالانسان الذى تصنعه هى بيدها، صانعة بذلك مصيرها ومستقبلها، وهى الحكمة الحكيمية التى بلور الكاتب عمله حولها مؤكداً على أن الانسان الذى يصنع ذاته بنفسه قادر على تغيير وجه العالم لذلك يذهب «الأمير حمدان» إلى المدينة يبحث عن معشوقته «شمس النهار» بينما تقرر هى و «قمر» أن يفترقا ليؤدى كل واحد منهما دوره فى الحياة هى كأميرة تملك مقاليد الحكم وإمكانيات التغيير وهو بين الناس ينقل لهم المعرفة ويحفزهم على التغيير.

رجل الأقدار

لقد ضحت «شمس النهار» بحبها لابن الشعب البسيط من أجل العودة إلى القصر والاقتران بالأمير الذى صنعته لكن واقع المجتمع المصرى فى أواسط الستينيات والذى كان يمتلىء بشعارات «الشعب المعلم» وأوضاع «العمل حياة» دفع بالمخرج «فتوح نشاطى» إلى أن يطلب من الحكيم تغيير مشهد الختام ليتلاءم - كما يقول فى مذكراته «مع أوضاع البلاد بعد ثورة ٢٣ يوليو والمحاولات التى تأن الهبوط فى الذوق العام إنتقل إلى كل عنصر من عناصر العرض المسرحى، فصاغ «صلاح حافظ» ديكوراً مفخماً ثقيلاً ومزخرفاً بفجاجة وغير معبر عن الأجواء الفكرية والنفسية التى تجتازها «شمس النهار» فى رحلتها المعرفية والتعريفية بين القصر والخلاء..

بذل لتذويب الفوارق بين الطبقات، فلا تتنكر الأميرة لابن الشعب المعلم، وإنما تلتقى به ليحققا التغيير سوياً بين الناس ويعلن الأمير حمدان هزيمته أمام رجل الأقدار.

لقد شارك الواقع الفكرى فى مجتمع الستينيات فى إعادة صياغة ملامح الأميرة «شمس النهار» وعالمها بأكمله فتم الاحتفاظ بقوة شخصيتها، وجزالة اللغة الحوارية السريعة المتحدثة وبقية شخصيات المسرحية بها وتماسك البناء الدرامى للعمل بأكمله وإحترام عقلية المشاهد فلا هبوط بتعليمية المسرحية لسذاجة التقديم، وكأننا فى مدرسة إبتدائية، ولا (فرسكة) للأفكار.

والشخصيات المجسدة لها، كما حدث مع العرض المسرحى الذى يقدم اليوم، والخاضع لمنطق السوق التجارى فى أدنى مستوياته، حيث عمد إلى ملء المسرحية بالاستعراضات الفجة والأغانى المقحمة والسخرية من كل الشخصيات الدرامية بما فيها «شمس النهار» ذاتها، والتى قامت بدورها «سحر رامى» فبدأت شمس معها أشبه بالمراهقة المتباهية بجسدها العارى وذوقها الرفيع فى إرتداء الملابس ونطق الكلمات مكسورة كأبناء الذوات، لا السعيدة بعقلها الواعى والمتوجهة إلى الناس به لتتعلم منهم، وكذلك الحال مع «قمر الزمان» الذى جسد دوره «وجدى العربى» وفقاً لرؤية المخرج، فبدا كأنه صعلوك يلعب مع الأميرة (الدلوعة) ولا يستهدف فى الأساس تعليمها، ويسعى لتقديم نفسه لها منذ أول ظهور له فى الفصل الأول من خلال زفة بالكواليس، على طريقة دخول النجوم فى المسرح التجارى وهكذا الحال مع بقية شخصيات العرض المسرحى الناسف للغة الحكيم الراقية، والهابط بها إلى لغة الشارع المتدنية، والأمر هنا لا يتعلق بمسألة تحويل الفصحى إلى عامية فحسب فهناك العديد من الأعمال المكتوبة بعامية رفيعة المستوى، لكن الأمر كله منصب على مستوى هذه اللغة أو اللهجة المحلية، والهبوط ادائيا بها.

أخبار النجوم ١٧/١٠/١٩٩٨/عدد ٣١٥

شاهدت لك «جوازة طليانى»
أخيراً: تجرأ مسرحنا المصرى وقدم عرضا خاليا من الاستعراض والغناء والموسيقى!!

بقلم: أمال بكير

مسرحية الافتتاح بالنسبة لموسم المسرح القومى الشتوى.. «جوازة طليانى» يقدمها فى إطار التعاون الثقافى بين مصر وايطاليا، حيث قام بإخراجها لمسرحنا المصرى المخرج الايطالى ماريانو ريجيلو.

هذه المسرحية تعد من تراث المسرح الايطالى، بل المسرح الأوروبى بصفة عامة، حيث قدمت على مسارح عدد كبير من دول أوروبا، وهذا العالم بالتحديد تعرض فى أكثر من بلد فى مناسبة مرور نصف قرن على بداية تقديمها.

المتابع للمسرح الأوروبى حالياً يجد أنه يعيد تقديم أعمال كثيرة منها ما لم يلق أى استحسان فى بداية عرضه ثم أقبل عليه جمهور التسعينيات، ومنها أعمال تعتبر تراثية تقدم كثيراً ومنها مسرحية «فيلومينا» التى يقدمها مسرحنا باسم «جوازة طليانى» ولو أن هذا العام بالتحديد هو الاحتفال بمرور أكثر من نصف قرن عليها.

النص للكاتب الايطالى أدواردو دى فيليبو وهو من أبناء جنوب أيطاليا.

ايطاليا.. من نابلى وفيه يجسد حياة فتاة من هذه المدينة الفقيرة نسبياً إذا ما قورنت بمدن الشمال كميلانو أو تورينو أو روما العاصمة التى تتوسط إيطاليا.

والفتاة أو فيلومينا من قاع هذه المدينة.. يضطرها فقرها الشديد إلى الرذيلة، ولكن باعتبار أن الانسان كيان شديد التعقيد.. فهى من داخلها رافضة تماماً لهذا الاتجاه.. هى تؤمن بالأمومة.. بل مولعة بالأبناء تفيض حناناً بما يمكن إعتبار أن أهم مشاعرها هى الأمومة، ومن أجلها تعيش شبه خادمة لدومينكو سوريالو ذلك الوجيه الذى يعيش لملذاته ضاربا عرض الحائط بكل القيم، وبالطبع مع هذا لا يعترف بأى مسئولية ولتضطره فيلومينا فى النهاية إلى أن يتزوجها بعد أن مثلت أنها مشرفة على الموت ولكن بعد الزواج تقفز من فراش المرض الذى لم يكن سوى خديعة لتنتزع لنفسها ولابنائها الثلاثة حياة وكيانا مشروعا خاصة أن أحدهم إبنا له لكنها لا تبوح له مطلقاً من هو حتى تحافظ كأم على أن يلقى الثلاثة نفس المعاملة ونفس الحقوق..

ويستمر النص فى معالجة هذا الموقف بالغ التعقيد خاصة بعد ما إتجه سوريالو إلى محاميه الذى يؤكد له أن الزواج باطل لأنه بنى على خديعة وتستمر الأحداث.. ليهرع سوريالو بنفسه إلى فيلومينا بعد أن تركت البيت ليتزوجها من جديد الأبناء الثلاثة ولتنتصر الأمومة.

والمعروف أن هذا العمل قدمته السينما باسم زواج على الطريقة الإيطالية حيث قامت ببطولته صوفيا لورين ومارشيللو ماستروياني.

قام مصطفى سعد بإعداد النص بالعامية عن ترجمة د. سلامة محمد سليمان والعامية هنا تناسب النص باعتبار أن موطن الأحداث هي نابولي.. والنص الأصلي باللغة النابوليتانية التي هي مثل العامية بالنسبة للعربية وهي أقرب كي تصل بهذه القضية الإنسانية إلى المتلقي خاصة ويمكن تصنيف النص باعتباره كوميديا جادة.

المهم أن العامية هنا فعلاً تقترب بمعاني ومشاعر الأمومة.. والفقر.. والحاجة.. والتسلط.. والحنان.. والخديعة من أجل الكرامة.. أمور عديدة باللغة التعقيد وصلت للمتلقي بسهولة لتنتصر له ومعه لمعان أو معنى واحد أساسي وهو الأمومة والحنان والأولاد.

فماذا عن الإخراج أو المخرج الايطالي ماريانو ويجيلو وهو أيضاً من أبناء نابولي؟

أولاً أشعر حقيقة بمنتهى السعادة أن أشاهد عرضا لا أجد فيه غناء ولا موسيقى ولا رقصا واستعراضاً.. أشعر بسعادة وإستغراب ودهشة أن أجد ديكوراً بسيطاً وجميلاً.. عبارة عن منظر واحد.. الألوان فيه ما بين الأبيض والأسود فقط.. الورد هو الشيء الوحيد الذي لم يستطع المخرج بالطبع أن يطلبه من مهندس الديكور محمود حنفي محمود ما بين الأسود والأبيض فكان مجرد بقعة حمراء.

الملابس أيضاً بين الأبيض والأسود ودرجاتهما الرمادية.. حقيقة يصعب على أن أصف كم الهدوء الذي تسرب إلى داخلي لأعيش بالفعل مع هذه المشاعر المتضاربة بين البطلين.

حركة الممثلين أيضاً لم أجد بها تلك الزحمة التي أحياناً يحاول بها المخرج أن يقوم بدور المنبه لإيقاظ من نام في مقعده من المتفرجين.

في بعض الأحيان.. الحركة السريعة مطلوبة لكن إذا لم يكن لها وظيفة تكون عبئاً على المتفرج.

الإضاءة بديعة قامت بدورها بإنسيابية لا تكاد تشعر بها بينما هي تقول وببلاغة مع النص.

المهم.. لا استعراض لأي عضلات يقول بها المخرج للمتفرج.. أنا هنا بل كل ما قام به هو أن يقول للمتفرج هنا نص ومؤدون استطاع أن يشدنا إليهم ببراعة فائقة.

فماذا عن هؤلاء المؤدين؟

البطل لدينا فى دور سوريالو ذلك الثرى الوجيه الذى يعيش لملذاته هو الفنان الكبير يحيى الفخرانى الذى يؤكد مع كل عمل جديد له إمتلاكه لأدوات الممثل بالغ الحساسية.. المؤدى الذى يعيش فى الشخصية أو الدور حتى النخاع.. يتحول من ذلك العابث اللاهى إلى مشاعر الأبوة التى تكاد تعصف به لينهى العرض بكلمتين فقط «الأبناء هم الأبناء».

أمامه دلال عبد العزيز فى أول مرة تعتلى خشبة المسرح القومى.. ذلك المسرح الكبير العريق واستشعر أنها مع موهبتها الفطرية قد أضافت لها هذه الخشبة - خشبة المسرح القومى - الكثير لتقدم هذه الشخصية الثرية الساعية دوما إلى التوبة وتجاوز الخطيئة والساعية لتقديم كل ما فى وسعها لتنشئة أولادها والبعد بهم عن الفقر والحاجة التى ذاقت مرارتها فى شبابها.

نجحت دلال عبد العزيز بالفعل فى أن تثبت هنا أنها ممثلة جيدة.. بل متميزة ولكن للحق استشعر أن من قدم لها هذه الامكانات الأدائية الرائعة.. هو الفنان الذى يقف أمامها.. يحيى الفخرانى حتى فى سكونه أو سكوته حتى وظهره للمتفرج.. تستشعر أنه مؤثر فى هذا المتفرج وأيضاً فى البطلة أمامه.

معنا هنا عدد من الممثلين الذين لم أشاهدهم إلا قليلاً.. هم أعضاء فى المسرح القومى.. البعض من خريجى معهد الفنون المسرحية بأكاديمية الفنون والبعض من خريجى الجامعة.. الوحيدان اللذان شاهدتهما من قبل هما الفنان المعروف محمد دردير وكان فى دور الفريد وصديق سوريالو البطل جيداً وأيضاً ياسمين النجار التى شاهدتها فى عرض واحد بالقومى هو «يامسافر وحدك» وكانت فى دور ديانا صديقة البطل وأيضاً كانت جيدة.

الأبناء الثلاثة هم محمود البنا وخالد محمود وعلاء قوتة وكانوا فى حدود أدوارهم مقنعين والمحامى عاصم نجاتى ربما جنح بعض الشىء للمبالغة لكنه لم يؤثر كثيراً بالسلب.

رجاء أمين فى دور روزاليا التى قدمت شخصية العجوز المحبة للبطلة فيلومينا كانت مقنعة فى أداء العجوز بينما هى فى عز الشباب.

المهم.. يقدم لنا المسرح القومي عرضا بديعا يستقطب ويستحوذ به على المتفرج المتلقي من خلال أهم عناصر العمل المسرحي وهو الكلمة والنص المكتوب.

ملحق الأهرام ٦/١١/١٩٩٨/ عدد ٤٠٨٧٧

دلال عبد العزيز.. والزواج المثير.. على الطريقة الايطالية

بقلم:أحمد عبد الحميد

«المومس الفاضلة».. اسم مسرحية لسارتر، قدمها مسرحنا القومي من إخراج حمدى غيث في موسم (٥٨ ـ ٥٩) وهو اسم يليق بمسرحية «فيلومينا» أو «جوازة طلياني» التي يقدمها ـ حالياً ـ مسرحنا «القومي». وما فعلته الأيام في بطلتنا «فيلومينا» شيء فظيع، وما فعلته «المومس الفاضلة» في عشيقها الثرى «دومينكو» شيء مدهش وجهنمي.. لكن ما فعلته هذه «المومس» الآثمة من أولادها شيء يدعو للاكبار. ولو كان «نابولي» من خمسين سنة عيد الأم وجائزة للأم المثالية، لفازت «فليومينا» بكل جدارة.

وهذه المسرحية المثيرة للدهشة التي كتبها الأيطالي «ادواردو دى فيلبو» والتي شاهدناها على الشاشة باسم «الزواج على الطريقة الايطالية» ولعبت بطولتها «صوفيا لورين».. والتي قدمت على المسرح البريطاني ولعبت بطولتها «انجريد برجمان».. تتطلب ممثلة قديرة للغاية لأنها تتطلب استظهار مكنونات النفس وهواجسها الدفينة.. وتتطلب رهافة الاحساس ودقة التعبير، وتتطلب سهولة الانتقال بين شتى الانفعالات.. باختصار تتطلب الصدق والتلوين وسحر الأداء. لهذا أسند الدور ـ في الخارج ـ إلى أكبر نجمتين في عصرهما وفي «مصر» لم يكن أحد يجرؤ أو يفكر في أسناد مثل هذا الدور إلى نجمتنا الرائعة «دلال عبد العزيز»، فقد حجب المسرح التجارى الكثير من قدراتها. إهتم فقط بسحر «الانثى» و «دلالها».. حتى عندما أعاد إكتشافها المخرج سمير سيف في مسرحية «حب في التخشيبة» وقدمها كممثلة «شاملة» ومن ناحية ثانية قدمها كممثلة في شخصيتين على طرفي نقيض: ضابطة شرطة صارمة جداً.. وراقصة ملهى ليلي مثيرة ماجنة. لكن الأمر مختلف في «فيلومينا».. ليس في الدور «عرى» أو إغراء أو مجون مما يحيط عادة بأدوار الساقطات وبنات وإنما قدمها كامرأة تتوق إلى الفضيلة وإلى العائلة والزوج والابناء.. فالرذيلة التي مارستها رذيلة قهرية.. فرضتها عليها الأقدار أو الأوضاع

الاجتماعية الظالمة.. بعد أن قضت طفولتها فى حرمان قاس، وفى بيئة منحطة وضيعة، وحتى بعد أن إعتزلت «العهر» العام، وأصبحت عشيقة خصوصية ولمدة ربع قرن، للثرى المتعالى «دومينكو» الذى يرفض تصحيح الأوضاع غير الشرعية ويتزوج منها.. لم يكن أمامها إلا إنهاء هذا الوضع المهين ومن هنا تبدأ المسرحية.

الحيلة الجهنمية

مؤلف المسرحية يمتلك «الخيال» المثير المجنح والحرفية الدقيقة المدهشة، استغل من تعاليم المسيحية ثغرة إنسانية ودخل منها.. وهى «زواج الرمق الأخير» لتصحيح الأوضاع فى العلاقات الجنسية غير المشروعة بالزواج إذا كان أحد الطرفين على فراش الموت، حتى يقابل ربه طاهراً، فجعل بطلته تستغل هذه الرخصة، وتصطنع المرض الشديد المقنع لكل الأطراف.. الطبيب المعالج، والعشيق المراوغ، والقسيس الناصح بزواج الرمق الأخير.. وما أن تم «الاكليل» - عقد الزواج - وإنصرف الطبيب والقسيس، حتى قفزت من الفراش كالجنية.. مما جعل «دومينكو» يجن جنونه، هنا ينفرج الستار عن الفصل الأول فنشاهد «دومينكو» يخرج من غرفة «فيلومينا» مذهولاً ساخطاً، موبخاً لنفسه لاطماً خديه لأنه صدق هذه اللعينة كان كالأسد الجريح فى هيجان شديد وتصميم على إبطال هذا الزواج المبنى على الغش، بأى ثمن.. حتى ولو كلفه ذلك قتلها.

«ذروة» درامية ما بعدها ذروة.. لا يحبكها ويجاسر بالبدء بها إلا مؤلف قدير.. لأنه بعد ذلك معرض للهبوط الاضطرارى لتخفيف «التوتر» الدرامى فى الموقف .. ولا يكفى للصعود مرة ثانية إلى ذروة أخرى أعلى.. مجرد تبادل الشتائم والتهديد أو حتى «الردح» فى الأحياء الفقيرة جداً.. لكنه كالحاوى يخرج من جرابه «ذروة» أعلى «فيلومينا» لديها ثلاثة أولاد، وكانت تسرق من ماله لتربيهم وتصنع لهم مستقبلهم إذ أن أكبر واحد منهم عمره (٢٦ سنة) ولا يعرفون (أمهم) وتريد الآن أن يتعرفوا عليها.. وكمان يعيشوا مع أمهم فى بيت «دومينكو» الفاخر.. والأهم وأن يحملوا اسمه.. فطالما هى حملت اسمه وأصبحت مدام «سوريانو» وهو لقب «دومينكو».. ويزار الأسد الذبيح.. «هاتوا لى المحامى» وينتهى الفصل الأول.. وهو تلخيص «مخل» أهمل الكثير من «الرتوش» واللمسات الانسانية مثل رفضها لنصيحة زميلاتها فى «بيت الدعارة» أن تجهض نفسها.. فقد رأت أن هذا «قتل» للأبناء لن تغفره لنفسها حتى الموت.. وأنها لجأت للعذاء مريم «البتول» وسمعتها تقول لها «الأبناء» ومثل لامبالاة «أبناء الذوات» بمشاعر الآخرين من أجل

نزواتهم ومغامراتهم الجنسية الرخيصة.. مثل مغامراته فى لندن وباريس ومثل الأحضان الدافئة والقبلات المتبادلة بينه وبين «الممرضة» وهى على فراش الموت . أهملت الكثير من أجل التركيز على حركة «التوتر الدرامى» فى الصعود والهبوط بين «الذرى الدرامية» المتتالية. وظل المؤلف يفعل فى الفصلين الثانى والثالث.. فتفاجئه فى الثانى بأن أحد الأبناء.. «ابنه» وتصر رغم كل التهديدات على عدم تحديد شخصه حرصاً على حسن رعايته للابنين الآخرين.. فهى «الأم» للثلاثة.. وتريد المساواة بين الثلاثة، ويظل المؤلف يتلاعب بنا وبالبطل دومينكو.. ويحدث إنقلابات حادة فى المواقف بشكل طبيعى ومنطقى وسلس حتى تنتهى هذه الكوميديا الاجتماعية شديدة «الانسانية»الزاخرة بالقيم والمشاعر، وكأننا في كوميديا بوليسية مليئة بالمناورات والمطاردات والهجوم المضاد.. حتى تنتهى المسرحية نهاية سعيدة.. وتنجح المرأة التى تتوق إلى الفضيلة والبيت والعائلة والحب بين الأبناء.. ولا تصبح «لعنة الماضى» تحول بينها وبين سمو المشاعر والعواطف والقيم الانسانية النبيلة.

منظر واحد.. وترابيزة

وأول إنطباع سوف يتسلل إليك سؤال: ماذا فعل المخرج؟.. إنك؛ أمام عرض وكأنه أخرج نفسه بنفسه الاخراج (ذاب) فى النص وفى العرض. والمخرج إختفى وراء فنانين وراء دقة التعبير والانفعال «المعادل» تماماً وموضوعياً للموقف ولحجمه وأثره فى الحدث الدرامى.. ووراء الإيقاع المنضبط بميزان حساس. ورغم أن المنظر واحد لا يتغير فى الفصول الثلاثة: صالة معيشة تتوسطها منضدة وثلاثة مقاعد عبرت عن الأزمة التى تحاصر البطلين، والتى تجعلك تدور حول نفسك باحثاً عن الخلاص، واستخدمت المنضدة استخدامات عديدة وبسيطة لكن مدهشة فتارة كأنها لقاء غرامى بين حبيبين، وتارة كأنها منضدة فى محكمة، وتارة كأنها منضدة إحتفالات تجمع شمل الاسرة. ونجحت الاضاءة فى التعبير عن المواقف المتأزمة كما عبرت عن إنفراج الأزمة بالضوء المشرق الذى تمتلىء به الشرفة منظر واحد أغناك عن التنوع المنظرى لتجديد المتع بل وزاد من «حبكة» الحدث إنها عودة للفن التمثيلى الخالص: كلمة وشقاوة مؤلف وبراعة تمثيلية ومخرج لا يستعرض عضلاته فيفسد نقاء وبهاء العرض إنه عرض لمخرج إيطالى قدير وهو «مارينو ريجيلو» ومهندس ديكور مصرى من الشباب الجديد المبدع وهو محمود حنفى.. وإضاءة (فنية) ناعمة.

وموظفة بدقة لفنان الإضاءة بالقومى عاصم البدوى.

أما عن التمثيل فحدث ولا حرج، دلال عبد العزيز (فيلومينا) التى أعيد إكتشافها لتكون نجمة مسرحنا القومى بكل جدارة، لقد جسدت «الأم الحديدية» بكل الصدق والبراعة والسحر و «يحيى الفخرانى» هذا الفنان المبدع المتجدد فى كل عرض وكل لون والذى قبل مسرحية البطولة الأولى فيها لممثلة لا لممثل حتى الأدوار الثانية تحولت فى المباراة التمثيلية إلى أدوار بطولة.. محمد دردير، رجاء أمين، عاصم نجاتيى، علاء قوقة، ياسمين النجار، محمود البنا، خالد محمود.. لقد تحولت جوقة التمثيل إلى أوركسترا من العازفين المهرة.. لقطعة مسرحية بالغة الانسانية فياضة بالمشاعر.

ملحق الجمهورية ١٩٩٨/١١/٨/عدد ١٦٣٨٦

جوازة طليانى على المسرح القومى: الممثل.. ليس مهرجا بالضرورة!

بقلم: هدى وصفى

كانت الحركة المسرحية تضم فرقة مهمتها الوحيدة تقديم روائع المسرح العالمى ولكنها ماتت مع سنوات الإنحدار المسرحى، وكذلك ضاع مسرح الحكيم فأصبح من النادر تقديم مسرحية مترجمة من المسرح العالمى فلم نعد نر على مسارحنا غير ما يتصور عباقرة الافلاس المسرحى أنه مسرح فى حين أنه ليس له من اسمه نصيب.

و.. يبدو أن حال مسرحنا قد «صعب» على الخواجات لذلك قدموا لنا «الإحسان» المسرحى فى صورة مسرحيات ينتجونها ليشاهدها الجمهور المصرى بنجوم مصريين كما فعل المركز الثقافى الألمانى منذ أسابيع بمسرحية «فاوست» وكما يفعل الآن المعهد الثقافى الإيطالى بمسرحية «جوازة طليانى».. وأخشى أن يستمر الأمر فيطلب المركز الثقافى الاسرائيلى حقه فى «الاحسان» إلى مسرحنا بتقديم مسرحية مترجمة عن المسرح الأسرائيلى!!

«جوازة طليانى» التى يعرضها المسرح القومى بطولة يحيى الفخرانى ودلال عبد العزيز تم إستيراد المخرج الإيطالى «ماريانو ريجيلو» لإخراجها حتى يتم تقديم نص المؤلف الايطالى «أدواردو فيلبو» بالصورة التى يرضى عنها المعهد الثقافى الإيطالى وهذا

حقهم فى تقديم ثقافتهم مادامو يدفعون التكاليف ومادمنا نرضى.. بالاحسان! وإن كان من حق المثقف المصرى قبل أن يلعن الإفلاس المسرحيى فى هيئة المسارح المظلمة أن يتعلم من التجربة.

وتجربة مسرحية «جوازة طليانى» تؤكد أن المخرج المسرحى المصرى بخير فما قدمه المخرج الايطالى العالمى لا يحمل أية معالم إعجاز إبداعى مسرحى غير قيامه بتأكيد أن يكون المسرح مسرحاً بلا أغان أو فرق راقصة أو نساء عاريات أو مبالغة فى الأداء وإستجداء ضحك الصالة.. أو بهرجة فى الديكور والملابس والإضاءة.. فقد قدم المخرج الايطالى المسرحية فى منظر واحد ثابت لبيت إيطالي لا يتغير فى الفصول الثلاثة وإن كان إستخدامه للإضاءة والاكسسوار يمنع أى إحساس بالرتابة والملل عن طريق إضافة إكسسوار أو إضاءة دالة على الزمن معبرة عن الحالة النفسية لأبطال المسرحية وهو ما يعتبر إستخداماً خلاقاً لعناصر العرض المسرحى ولكنه ليس إعجازاً مسرحياً فلدينا الكثير من المخرجين الذين تعلموا فى إيطاليا ويمكنهم تقديم ذلك ولكن الافلاس المسرحى الذى نعيشه لا يمنحهم الفرصة لتقديم نصوص عالمية وأفضل بكثير من «جوازة طليانى»..

ونص المسرحية أيضاً كان أسعد حظاً فقط لأن المعهد الايطالى هو الذى تولى تكليف الدكتور سلامة محمد سليمان بترجمته فلم يتدخل مخرج عبقرى أو مدير فاشل أو رئيس هيئة مثقف فى إفساده بأرائه لذلك جاءت الترجمة بلغة مسرحية بسيطة تحمل كل أفكار المؤلف الأصلى وبالصورة التى يرضى عنها أصحاب الفكر ورأس المال، وهو نص يثير الضحك والاستحسان فى أوروبا وإيطاليا وإن كان المشاهد العربى يقابله بتحفظ لمخالفته الحس الأخلاقى، فالعاهرة أو رفيق الحياة فى المجتمع الأوروبى أمر شائع ومعتاد. أما لدينا فالأمر مختلف. ومطالبة العاهرة بحقها فى أن تكون زوجة شرعية والاعتراف بأبنائها «أولاد الحرام» بعد خمس وعشرين سنة من الحياة مع شخص واحد أمر مقبول هناك أما لدينا فالأمر كله غريب.. ومجموعة الحيل التى تلجأ إليها العاهرة لتحقيق غرضها ورد فعل العشيق الثرى يكشف حقيقة المشاعر الداخلية للإنسان الأوروبى فى حالة سقوطه فى الرزيلة ورغبته فى التوبة وإن كان لا يحقق التعاطف مع المشاهد العربى لعدم توافق المطروح مع القيم الأخلاقية السائدة وإن ظل البعد الإنسانى مثيراً للمشاهدين خاصة عند بحث العشيق عن إبنه الحقيقى وهو واحد من أبناء العاهرة

الثلاثة.. وكان لابد من البحث عن حلول بديلة أو ما يسمى بالاعداد الدرامى وهو ما لم يفعله المترجم لالتزامه بدوره. وكان نفس العمل قد تم إستلهامه فى فيلم مصرى باسم «تزوير فى أوراق رسمية» للكاتب السينمائى المتميز صلاح فؤاد الذى إستبدل العاهرة بزوجة وبذلك يصبح الابن شرعياً وفى الحلال فتفاعل مع الفكرة المشاهد وهو إفتقدته المسرحية.

ومن الدروس المستفادة من المخرج الإيطالى لممثلينا إعادة تذكيرهم بأن الممثل ليس مهرجا بالضرورة لذلك رأينا يحيى الفخرانى ملتزماً بأبعاد الشخصية الدرامية ومعبراً عنها بأدواته دون قياس نجاحه بحجم ضحك الصالة وكذلك دلال عبد العزيز التى تقف على خشبة المسرح القومى لأول مرة وهى نجمة القطاع الخاص ورغم أن الدور لعاهرة إلا أنها لم تفتعل الحركة أو اللفظ أو الإشارة فاستحقت التقدير كممثلة مكتملة النضج، أما قدامى المسرح إبراهيم درديو ورجاء حسين ومحمود جليفون فهم مواهب وطاقات ثرية تستحق مكانة أفضل فليس لهم «حظ» النجوم.. ويبقى الرباعى أبطال المسرحية محمود البنا وخالد محمود وعلاء قوقة وعاصم نجاتى بالأنماط المختلفة لكل منهم وأسلوب الأداء القائم على الفهم والدراسة والوعى الكامل بخشبة المسرح والموقف الدرامى مما يرشحهم بجدارة لأن يكونوا نجوم المستقبل فى المسرح القومى الذى أضاءته هدى وصفى ليصبح الاستثناء فى هيئة المسارح المظلمة.. مع الحذر الواجب فى التعامل مع المراكز الثقافية الأجنبية.

الوفد ١٢/١١/١٩٩٨/عدد ٧٦٨

جوازة خارج السياق

بقلم: عبلة الروينى

لماذا فيلومينا؟ ذلك هو السؤال الأهم فى مسرحية (جوازة طليانى) أو (فيلومينا مارتورانو) للكاتب المسرحى الايطالى المعاصر ادواردو دى فيليبو والتى يقدمها المسرح القومى فى إطار التبادل الثقافى بين مصر وإيطاليا.

والنص أحد أهم الأعمال الكلاسيكية فى المسرح الإيطالى كتب عام ١٩٤٦ بعد الحرب العالمية الثانية، وفيه يتناول دى فيليبو قضية شديدة التعقيد فى عمقها الانسانى من خلال شخصية (فيلومينا) وهى إمرأة عاهرة تعيش أكثر من ٢٥ عاماً مع (دومينكو)

المرموق إجتماعياً والمنفلت فى بحثه عن حرية مطلقة.. كان تعارفهما فى بيت من بيوت الرذيلة.. لكن فيلومينا تحلم بحياة شريفة فتلجأ إلى الخديعة لتتمكن من الزواج من دومينكو لتنتزع لنفسها ولثلاثة من أبنائها (أحدهم ابن لدومينكو) إسما رسمياً وحياة شريفة وشرعية.

ويدور الصراع بين محاولة دومينكو التعرف على إبنه الحقيقى وبين رفض فيلومينا الافصاح عن آباء هؤلاء الأولاد حتى تتساوى رعايتهم ومسئولية دومينكو تجاههم حيث (الابناء هم الأبناء)!.

وبرغم أهمية تقديم كاتب مسرحى عالمى للمرة الأولى إلى جمهور المسرح المصرى، وبرغم تجاوزنا للأحكام الأخلاقية على العمل الفنى يظل السؤال قائماً حول علاقة النص بالواقع الاجتماعى المصرى خاصة أن تحويل النص إلى العالمية المصرية ظل محافظاً على روحه الإيطالية إضافة إلى تهميش أشكال القهر وإبعاده الاجتماعية والنفسية والتى صاغ خلالها المؤلف شخصياته الشائكة.

ماريانو ريجيلو مخرج العرض هو ممثل إيطالى شهير متخصص فى إخراج مسرحيات نابولى ذات الخصوصية البيئية وقد قام بإخراج مسرحية (فيلومينا) فى إيطاليا عام ١٩٩٦ برؤية كلاسيكية هى نفس ما حاول تقديمها فى إخراجه للنص على المسرح القومى المصرى.

لماذا فيلومينا؟

سؤال أساسى فى ضوء تهافت النص وتسطيح أبعاده الاجتماعية والإنسانية وهو ما يفرض التساؤل فى ظل التبادل الثقافى عن غيبة تقديم أعمال كتاب إيطاليين أكثر حضوراً على خريطة الأبداع العالمى مثل (داريوفو) الحاصل على جائزة نوبل العام الماضى (هل لأنه كاتب معارض خارج المؤسسات والتبادل الثقافى).

أفتقد العرض (جوازة طليانى) قيمته الجوهرية حين أفتقد العلاقة الحقيقية بالجمهور المصرى.. وتضاءل إلى حدود تقديم مسرحية منضبطة إنشغل أبطالها بتجربتهم الأدائية الباردة رغم وجود يحيى الفخرانى وإجتهاد دلال عبد العزيز ومجموعة الشباب المسرحى علاء قوقه، عاصم نجاتى، خالد محمود، محمود البنا.. وإنشغل المخرج الإيطالى بتقديم

درس جمالى كلاسيكى بعيداً عن ضجيج المسرح المصرى المحاصر فى آفاق (الرقص والغناء والنكات الفجة) .. لكن الجملة الجمالية المحكمة ظلت دائماً خارج السياق.

الأخبار ٢٦/١١/١٩٩٨/عدد ١٤٥٣١

دخان «ميخائيل رومان» يطير على المسرح القومى

بقلم: تياترو

ناقش ميخائيل رومان فى مسرحية الدخان قضايا الوحدة والفراغ والادمان التى يعانى منها كثير من الشباب.

وميخائيل رومان يهتم فى مسرحياته عموماً بالقضايا الحياتية مثل مشكلات الفراغ والإنتماء والإغتراب والمعاناة والإنكسار وفقدان الأمل. والبطل عند رومان غالباً ما يتخلى عن مسيرته ويقع فريسة الإحساس بالذنب وعادة ما يصبح وحيداً يحاول الوصول لخلاصة الشخصى بعد المعاناة والإحساس بالإحباط والقهر الذى يدفعه ليعيش فى جو من التوتر النفسى.. والذهنى والإحساس بالعزلة.. وهذا ما نشاهده أيضاً فى مسرحية «الدخان» ولكن بزوايا مختلفة.

إختار ميخائيل رومان لبطل مسرحيته، الذى يعانى الوحدة والفراغ، أن يندفع إلى طريق القراءة غير الواعية ـ فأحدث ذلك نوعاً من الإنفصال داخله عن المجتمع.. وإبتعد عن الواقع الذى يعيش فيه مما أدى إلى كراهية الوظيفة التى يعمل بها ودفع به بعد ذلك إلى الإنزلاق لعالم المخدرات والإدمان..

ومسرحية الدخان التى سبق إن قدمت على المسرح القومى فى عمل من إخراج كمال ياسين وبطولة عبد الله غيث، قدمتها نجوى عبد الرحمن فى رؤية جديدة وكانت البطولة للفنان محمد خيرى مع ولاء فريد والإخراج لعاصم رأفت.

و (حمدى) بطل مسرحية الدخان موظف بشركة الكيماويات وحصل على ليسانس الآداب قسم الفلسفة وهو المثقف الشغوف بالكتب والقراءة الذى قادته الصدفة أثناء العمل لتعاطى الحشيش والأفيون.

وفى البداية تسأله جمالات (أخته) ما هو الحشيش؟

وكيف بدأ يتعاطاه حتى وصل إلى هذه المرحلة الحرجة من الادمان وأصبح لا يستطيع التخلى عن الحشيش وأثناء هذا الحوار يدخل خطيبها طالباً منها الخروج معه لشراء حجرة النوم بعد حصولها على المال ولكنها تعتذر له عن عدم الخروج ويفهم هو أن المبلغ ليس معها فيثور ويعلن رأيه فى أن إختياره لها للزواج لم يكن حبا فيها إنما لأنها تعمل وسوف تشترى جهازاً للشقة مثل الأغنياء وستساعد بمرتبها فى مصروفات المنزل ومع أول إشارة منه بالتهديد بتركها تصر هى على هذا الموقف وفعلاً يتركها لتظل إلى جوار أخيها حتى ولو كان قد بدد هذا المبلغ على شراء الحشيش.

وتعود لطرح السؤال عليه مرة أخرى لتعرف كيف سقط فى بؤرة الادمان لكن قبل أن تكتمل القصة ويعود الخطيب محاولاً إعادة المياه بينهما إلى مجاريها ولكنها ترفض متمسكة بأخيها الذى يواصل حكاياته عن شبابه وعمله فى مكان يكرهه ويشترك فتحى الأخ الأصغر فى الاستماع للذكريات ويعلن سخطه وتهكمه على حال أخيه وما وصل إليه.

وتدخل حسنية خطيبة حمدى إلى المشهد فيهرب منها لأنه لا يستطيع إتمام الزواج بها لاستشعاره سهولة الحياة مع المخدرات.. ويطلب من رمضان (تاجر المخدرات) إعطاؤه الحشيش مجاناً لأنه طرد من عمله وأصبح عالة على أخته التى تتولى الإنفاق عليه.. ويطالبه رمضان بالعمل معه ليصبح حصوله على الحشيش والأفيون سهلاً لكن حمدى يرفض بإصرار رغم إغراءه بالعائد المادى ويطرح رمضان إقتراحاً آخر على حمدى بالزواج من تاجرة مخدرات لحل الأزمة.. وأثناء إنتظارهم المأذون يحكى رمضان عن ذكرياته داخل السجن وتعرفه على مسجون سياسى رفض الإنحناء والاستسلام رغم تعرضه وهو المريض بالسل للضرب والتعذيب.

نقطة تحول

نقطة التحول الرئيسية إذن عند بطل المسرحية تحدث عندما يستمع إلى ذكريات السجن لتاجر المخدرات (رمضان) وتعرفه على مسجون سياسى. ويستغل (حمدى) هذه الواقعة لشحذ همته فى رفض الاشتراك بتجارة المخدرات أو حتى الزواج من تاجرة المخدرات ويحاول الانتصار على محنته وترك تعاطى المخدرات لينتصر فى النهاية على هذا الداء الرهيب، وهو فى ذلك يلخص القضية كلها فى صرخاته التى دوت فى أرجاء المسرح:

(القضية قضية الإنسان وكل إستعباد..

استعباد الأفيون للإنسان.. استعباد اللذة للإنسان..

مافيشش حل وسط.. أنا والله ماضعفت ولا ساومت..

أنا كنت بادور على الإيمان.. على هدف.. وأنا ح الاقى هدف، لازم ألاقى هدف).

مراحل الكتابة عن رومان

واسم (حمدى) عند ميخائيل رومان متكرر فى معظم أعماله المسرحية.. يتعرض للقهر والعذاب ولوم النفس وتأنيب الضمير وينطق بكلمات وأفكار المؤلف.. يطرحها ويناقشها ويستغرق فيها ويهرب منها.. ثم فى النهاية يسعى للخلاص من أزمته طارداً الكابوس الذى عاش فيه.

والكتابة عند رومان إنقسمت إلى مرحلتين: الأولى واقعية تعامل فيها مع شخصيات من الطبقة الوسطى المثقفة التى تحمل هموماً ومشاكل وتطلعات تتصارع مع من حولها وتمتاز بالثقافة وتستطييع تبرير أفعالها.

والمرحلة الثانية إتجه فيها إلى التعبيرية ثم إستطاع أن يصل ببعض الأعمال إلى الشكل الرمزى وقد تبدأ أحداث المسرحية واقعية وتنتهى نهاية رمزية.

وميخائيل رومان يهرب دائماً من أن يظل حبيس شكل مسرحى ثابت، ويبحث فى كل الأحوال عن التغيير والتبديل والاختيار المختلف فى كل عمل عن الآخر.

ملاحظات

● الإعداد الذى قدمته نجوى عبد الرحمن للمسرحية كان جيداً حيث قامت باختيار المشاهد وتقديمها وتأخيرها حسب ما يتفق منها مع وجهة النظر التى أرادت إظهارها والتركيز عليها.. وهى الادمان وخطورته وأثره على الشباب.. وهذه نقطة تحسب لها.

كما أظهرت شخصية الخطيبة (حسنية) فى النص الأصلى كان يتحدث عنها (حمدى) فقط.

● الأغانى لم تضف للعرض وكان يمكن الإستغناء عنها فالمشاهد التمثيلية قوية محكمة.

● الديكور فقير للغاية.. الكتب كان يمكن أن تكون حقيقية بدلا من الشكل المصنع الردىء الذى ظهرت به كذلك ليس ضروريا أن تبدو قطع الأثاث مجردة فى عرض غارق فى الواقعية.

● الإضاءة المعتمة كانت متوافقة تماماً مع جو الإحباط والكوابيس وأيضاً مشهد البداية بين (حمدى) و (جمالات) حول بداية تعاطيه الحشيش مع اللون الأزرق المكثف.

● حركة الممثلين الأرضية رغم دلالاتها كان يمكن التخفيف منها وكانت حركة باقى المشاهد سهلة وبسيطة.

● الفنان محمد خيرى فى دور (حمدى) إنطلقت قدراته الحقيقية كفنان صاحب خبرة وأداء متميز لم تتح له نوعية أدواره السابقة فرصة إظهارها أو إستغلالها بالشكل المناسب.

● ولاء فريد العائدة بعد غياب تؤكد فى بساطة قدرتها التعبيرية العالية فى تنوع وإختلاف الأداء بين المشاعر المتناقضة وتباين المشاعر الإنسانية ليتها لا تغيب أو تبتعد كثيراً عن خشبة المسرح.

ميخائيل رومان

(١٩٢٣ - ١٩٧٣)

- تخرج فى كلية العلوم - جامعة القاهرة.

/- له دراسات عن أرثر ميللر وتينس ويليامز وجرا هام جرينن ووليم فوكنر.

- كتب ١٧ مسرحية منها: العرضحالجى، الحصاد، الوافد ليلة مصرع جيفارا، عزيزى رجب الليلة تضحك لزفاف ايزيس حبيبتى يوم ٢٨ سبتمبر الساعة الخامسة، النمل والنظام، المأجور، هوليوود الجديدة، غداً فى الصيف القادم.

- من المسلسلات التليفزيونية التى كتبها ميخائيل رومان. وجه الحب الآخر، الليل والبرارى، بيار الملح.

أخبار النجوم ١٩٩٨/٢/٢٧/عدد ٣٣٤

٣٧ سنة من التداعيات يثيرها «دخان» ٩٩!

بقلم: ناهد عز العرب

●● يثير العرض المسرحى الدخان طبعة ٩٩ - والذى يعرض حالياً على المسرح القومى - الكثير من التداعيات ويفتح للشجون بابا يثيرها ما يموج به المناخ المسرحى المصرى الآن وآليات إنتاجه وقيمه الفنية بالمقارنة بالزمن الأول لتقديم نص «الدخان» لأول مرة وعلى نفس المسرح ●●

- كان الموسم المسرحي المصرى لعام ٦٢ / ٦٣ على وعد مع حدث مهم وهو ظهور الكاتب المسرحي الجديد آنذاك «ميخائيل رومان» الذى قدمت أولى مسرحياته «الدخان» على خشبة القومى فى هذا العام من إخراج الراحل «كمال ياسين».. ثم توالت أعمال رومان، ومنذ ذلك التاريخ - وحتى الآن - مازالت أعمال «رومان» حية يجد فيها المسرحيون ما يلتحمون معه ويقدمونه.

- وتعد مسرحية «الدخان» إحدى مسرحيات الكاتب التى حظيت بتقديمها أكثر من مرة حيث قدمها - بعد عرضها الأول - المخرج «مراد منير» لمسرح التليفزيون عام ٨٩، وقدمها قبله عام ٨٦ المخرج عباس أحمد للثقافة الجماهيرية، كما تقديمها فرق الهواة وطلبة معهد الفنون المسرحية.. ومرة أخرى وبعد ٣٧ سنة من تقديمها لأول مرة على المسرح القومى تقدم حالياً على نفس المسرح، إعداد نجوى عبد الرحمن وإخراج عاصم رأفت، بطولة محمد خيرى ومجموعة من الفنانين.

- إن أول ما يثيره فى الذهن إعادة تقديم هذا النص على المسرح القومى هو ذاك المناخ الذى قدم لنا «ميخائيل رومان» والشيء يتضح فلعل هذا يجيب عن المقولة الكاذبة الشائعة فى الوسط المسرحى: «مافيش نصوص.. مافيش كتاب» فقد كان المناخ الذى عاشه المسرح المصرى فى فترة ما بعد ثورة يوليو من تشجيع لهذا الفن ضمن الاهتمام بنهضة الفنون بعامة يسمح بمولد كاتب كبير له نفسه الخاص ولغته الخاصة، كما كان يسمح بتشجيع هذه الموهبة وتقديمها، ذلك لأنه كانت هناك لجنة لقراءة النصوص بالمسرح مكونة من أسماء لامعة وكبيرة القامة والقيمة فذكر منهم مثلاً: د. على الراعى، د. عبد القادر القط، د. محمد القصاص.. تلك اللجنة التى أتاحت لميخائيل رومان أن يوجد وأن يمتعنا بأعماله التى مازالت حية حتى اليوم.. ونحمد الله أنه لم يظهر فى زمن الهشاشة هذا الذى نحياه والذى إختفت منه هذه اللجان وأصبح المعيار هو المصالح الخاصة وخفة دم الكاتب على قلب مدير المسرح، وقدرته على منحه كلمات مدح فى صحيفة أو استبدالها بهجاء إذا لم يوافق على نصه.. نحمد الله أن «رومان» ولد قبل هذا الزمن الردىء، ولا تسألوا بعد ذلك لماذا لا توجد نصوص جيدة.. ولا أين كتاب المسرح؟!

- ولقد كان ظهور «رومان» إمتداداً طبيعيا لتلك النهضة المسرحية التى إختمرت فى المرحلة السابقة على ثورة يوليو وبدت متوهجة فى رحابها والتى كان إهتمامها بالنص المسرحى المحلى والمؤلفين الجدد على الساحة المسرحية المصرية أحد أهدافها الأصيلة.

وكان «نعمان عاشور» فى مقدمة هذا الجيل الجديد من الكتاب والذى قاد مدرسة مسرحية كثيرة الأعضاء كما يقول د. على الراعى، وعلى الرغم من أن «نعمان» قدم عمله الأول على المسرح القومى عام ٥٦/٥٧ وكان من فصل واحد ـ حياة الخيانة ـ إلا أن إنطلاقته الحقيقية كانت حين تكونت فرقة المسرح الحر من مجموعة من شباب خريجى المعهد العالى للتمثيل ـ وهكذا نرى أيضاً كيف كان المناخ يسمح بالتمرد على السائد وتكوين فرق جديدة لها أهداف أخرى دون أن يعنى ذلك إدانة الأشخاص أو كرههم (!!) وكانت «المغماطيس» هى أولى أعمال نعمان عاشور لفرقة المسرح الحر عام ١٩٥٥، وتلاها بمسرحية «الناس اللى تحت» عام ٥٦، والتى نجحت نجاحاً كبيراً وحققت ٢٠٠ ليلة عرض، وكان نص عاشور هذا بداية مرحلة جديدة فى المسرح المصرى المعاصر فقد إهتم كتابه بلغة مسرحية جديدة وإهتموا بالأوضاع الاجتماعية والسياسية لمجتمعهم وبحثوا فى مصرية القالب المسرحى.. ترى ما هو توجه وإهتمام من يملأون مسارحنا اليوم بكتاباتهم؟!

ومن الطريف أن أول مرة شاهد فيها «ميخائيل رومان» المسرح كانت مسرحية «الناس اللى تحت» وبعدها قرر الكتابة للمسرح فلم يكن هذا العمل فاتحة لكتابة جديدة فى المسرح المصرى ولمؤلفها، بل أيضاً فتح شهية كاتب جديد موهوب ليكتب للمسرح.

ومن هنا قدم «رومان» أولى أعماله «الدخان» وتوالت أعماله هو الآخر والتى وصلت إلى ١٨ مسرحية فى فترة إبداع قصيرة عمرها من ٦١ إلى ٧٢، ولم يكن قرار «ميخائيل» بالكتابة للمسرح فجأة بعد مشاهدته «للناس اللى تحت» قراراً من الفراغ بل سبقه تجهيز وتأهيل وثقافة علمية وأدبية ومسرحية قبل أن يكتب للمسرح تأهيل حقيقى ومحاولة لاكتشاف الذات والموهبة فكان المسرح الذى يستوعب ويحتمل كل مفردات ثقافته ومواهبه، ولنا أن نرى فى نصوصه أثراً لكل هذه المفردات حتى دراسة العلوم.. ترى ما هى ثقافة من يكتبون للمسرح اليوم؟!

كان المناخ أيضاً يسمح بالاختلاف حتى الضارى منه، فمن الطريف أن مسرحية «الدخان» أثارت ردود فعل عنيفة عند عرضها لأول مرة، فهاجمها «أحمد بهجت» و «وحيد النقاش» وكتب عنها «لويس عوض» وقال مقولته الشهيرة «شىء اسمه الدخان فى المسرح القومى»!

ومن ذلك يثبت الفن الجيد أن الزمن هو خير الأدلة على جودته فمازالت الدخان على مدى ٣٧ سنة ومازال مضمونها سارى المفعول ومعبرا عن اللحظة التى نحياها وعن الجمهور الذى يشاهدها (فالمسرح دوما: الآن.. وهنا) فلم تعد أزمة «حمدى» ـ بطل الدخان ـ هى أزمة المثقف كما تناولها النص بل هى أزمة الإنسان عموماً فى هذا العصر.. عصر التكنولوجيا المجلوبة والعولمة والتروس الدائرة فى آلية لا ترحم، تسحقه وتدوس كرامته وتحاول أن تبث فيه إحساسه بالضآلة وتصبح معها صرخة البطل والعمل «إحتجاجاً ضد كل ما يهدر إنسانية الإنسان ـ وضد عبادة الآلة والكفر بالبشر صرخة إدانة لكل ما يخنق الحب فى القلب ويصادر الحلم فى النفس، ويلطخ فى الإنسان أجمل ما فيه حب الحياة وحب الحرية»..

وكان «رومان» يهتم فى أعماله عموماً بالطبقة الوسطى فى المجتمع، ولم يكن ذلك مفصولاً عن واقع اجتماعى وسياسى من ناحية ولم يكن أيضاً منفصلاً عن إشاراته أو إرشاداته المسرحية للديكور والذى كان دائماً ما يشير بعد وصفه إلى أنه مثل ما تستعمله أو يوجد فى بيوت الطبقة الوسطى.

ولم يكن أيضاً إنتقاله فى المكان فى مسرحياته (من البيت مثلا فى الدخان إلى جبل المقطم حيث مغارة الحشيش والأفيون) إعتباطا بل لرابط درامى له علاقة بمورال العمل وبالشخصية التى يقدمها وتكامل مناطق أزمتها.

أما المونولوج عنده فهو المناطق الصريحة التى تتكشف معها أزمة الشخصية فى ذروتها.

أما المسرح عند «رومان» فيلعب دوراً فى تقديم معلومات، وفى القوت نفسه يحيلنا إلى جذور أزمة الشخصية، وكذلك يلعب الحكى دوره فى الكشف لنا عن شخصية الراوى والمروى عنه والمروى عليه فى علاقة ثلاثية محكومة.

يمكننا أن نشير أيضاً إلى العالم الخارجى الذى يمثله الكاتب بأصوات تأتى من الخارج، فهى لا تقدم إعتباطاً، ولكنها تنتج دلالة درامية تشير إلى علاقة الشخصية بالعالم الخارجى وإلى صياغتها لها وإلى تشويشها عليها.. وإلى علاقة قهر لا يمكن تجنبها تقتحم الإنسان فى أى وقت وفى أى مكان، كما أنها تملأ العرض المسرحى بالحياة.

هذه بعض التقنيات التى تميز «ميخائيل رومان» فى نصوصه والتى ينبغى على من يتصدى له أن يعيها أولاً، كما أننا يمكننا أن نرصدها بوضوح فى نص الدخان.

ويأتى العرض المسرحى «الدخان» طبعة ٩٩ لنتساءل معه عدة تساؤلات وخاصة أن أصحابه خاضوا مغامرة مزدوجة تمثلت فى إعداد النص وفى تقديمه على القاعة بدلاً من (البرسينيوم) ومما لا شك فيه أن القاعة تتطلب وتفرض شروطاً فى التعامل مع النصوص.

ولأن المسرح (الآن وهنا) أى أن هذا العرض يقدم للجمهور المصرى فى عام ٩٩.. ولأن الواقع الاجتماعى والسياسى يحمل تغيرات عن الستينيات فكان على أصحاب العرض (إعداد / إخراج) أن يتساءلوا عن هذه الإختلافات.. عن إختلاف مثقف الستينيات وأزمته وهل إختلفت عن مثقف التسعينيات وعلى مشارف قرن جديد، عن الرؤية التى يودون تقديمها لهذا النص اليوم.. لا الاكتفاء بالنظر إلى طول النص فى علاقته بتقاليد المشاهدة اليوم.. عموماً فعلى الرغم من جرأة المعدة (الكاتبة والمخرجة نجوى عبد الرحمن) فى التصدى لإعداد نص الدخان إلا أنه قد فاتها هى والمخرج ـ هذه التساؤلات فأصبحت الرؤية غائمة وأشبه بظل للنص لم تنتج لنا إلا شخصية مدمن وأزمته فى محاولة للتخلص من هذه الأزمة وذلك فى ابتسار للمدلولات الكثيرة التى ينتجها النص.

كما أن إختصار شخصية الأم أخل بذلك لأنها تقوم بوظيفة، فهى تعكس نموذجا للمرأة كما تقدم لنا معلومات عن الأب، وأيضاً نشاهد فيها كيف تكرس الشخصيات العاجزة للقهر والقاهر ولا يجوز تحميلها على شخصية (جمالات) ـ الأخت ـ لأنها نموذج آخر وعلاقة أخرى، كما أن إختفاء شخصية الأم أتاح مساحة ملتبسة فى العلاقة بين حمدى وجمالات تشى بعلاقة ميل جنسى بينهما.

أما عن الإخراج (عاصم رأفت) فقد تراوح أسلوبه بين الواقعية والتعبيرية بلا مبرر، وجاء تغريب الأصوات الخارجية منتقصا من هذا البعد الدرامى فى علاقة البطل بالعالم الخارجى، وكان يمكن التغلب على ذلك بتنفيذ الأغانى (لايف) وإستخدام (الهامنج) وأنتج هذا عنفا لحركة الممثل على المسرح على الرغم من أن القاعة تختزل هذه الحركة الزائدة بما تتجه من دلالة الحصار.. ويأتى إختيار الممثلين ليقدم لنا ببعداً آخر محمد خيرى ـ حمدى ـ الشخصية الرئيسية أكبر عمراً من حمدى ـ بطل النص ـ المقبل على

الزواج، الذى تتفجر لديه هذه الأزمات.. أما بقية الممثلين (ولاء فريد ـ آمال حلمى ـ خالد عبد السلام ـ محمد عنتر) فقد أتى إختيارهم مناسباً من الناحية العمرية أما الأداء فنلمح فيه سرعة هذا العصر وعدم تفرغ الممثل لدراسة العلاقات بينن الشخصيات وتفاصيل الشخصية، فبدت شخصيات شمعية تقول (كلامها) فقط.. ولا تقدم لنا التعبير الثرى الذى تتقاطر فيه مكونات الشخصية فى علاقتها بالبطل وبما تقوله أو تسمعه فى اللحظة.. وإن كنا نشير هنا إلى الجهد الكبير الذى قام به «محمد خيرى» فى تقديم شخصية «حمدى» والذى نراه معه فى مستوى أداء لم يقدمه منذ سنوات.

هناك أفكار فى الديكور (فادى فوكيه) لا بأس بها مثل تصميم سرير «حمدى» على هيئة تابوت.. ثم إستخدامه للسرير على شكل مركب مهتز فى مرحلة من مراحل مقاومة الشخصية للإدمان.. وكان يمكن دمجهما فى قطعة واحدة لأن هذا الفصل أحدث لبسا أيضاً وثرثرة فى الديكور لا داع لها، أما الملابس (!!).

وأشعار «محمد عبد القادر» الشاعر البور سعيدى جميلة كعادته ولكنها من (مود) آخر غير العرض، كذلك ألحان «عبد المنعم البارودى» تطريبية ومناسبة للكلمات لكنها تحقق نوعا من الإنفصال بين المشاهد والعرض.

إننا لا نلوم فى النهاية أصحاب العرض على أخطائه.. ولكن هذا العرض هو المعبر عن آليات الإنتاج المسرحى الحالية، وأذكر أن العديد من الملاحظات التى ناقشت المعدة والمخرج فيها كان الرد يأتى مشيراً إلى هذه المنطقة، وحسبهما شرفا أن إختارا نصا جيدا فى زمن الهشاشة.

الأذاعة والتليفزيون ١٩٩٩/٣/٦/عدد ٢٢٣٨

سوق الحمير فى المسرح القومى؟!!

بقلم: حسن سعد

تتسم أعمال ونصوص الراحل توفيق الحكيم بالبعد الذهنى والطابع الفلسفى والجدلية فى الحوار والاعتماد على الاستفهامية فى صياغته لحوار مسرحياته. وكل هذا يشى بأن الشخوص التى تتجاور وتتصارع ما هى إلا حوار بين أفكار تخدم هدفاً ما أو منطقاً فلسفياً يرغب الكاتب فى توصيل وآراء الكاتب، بل إختار المسرح لتوصيل هذه الأفكار.

ورغم محاولاته - ولو بقدر ضئيل - تحقيق الجانب الإنسانى من خلال تجربة شعورية وحياتية إلا أنه يقدم أفكاراً وليس أحداثاً أو شخوصاً وهو هنا أيضاً لم يلبس شخوصه الأفكار، بل قدم أفكاره فى صورة شخوص وهنا يتحايل الكاتب على المسرح بواسطة الجدل الفلسفى لتحقيق فكرة تراوده.

ورغم هذا فالحكيم يعد من رواد المسرح الذين تواجدوا بشكل فاعل فى الحركة المسرحية وله أعمال هامة منها (السلطان الحائر) والتى قدمها وغيرها المسرح المصرى وكان غزير الإنتاج، غير أن أعماله تحتاج إلى تصرف أو قراءة مغايرة - حتى فنياً - من المخرج الذى يتعرض لها لأنها كلها تنتمى لمدرسته وهى المسرح الذهنى (!!)..

يقدم المسرح القومى بقاعة عبد الرحيم الزرقانى المسرحيتين القصيرتين فى سهرة واحدة الأولى (الحمار يؤلف) والثانية (سوق الحمير).. ونجح المخرج القدير رشاد عثمان أن «يكسر» جفاف الفكرة وجدليتها المفرطة بوضعه تصوراً جمالياً يتزامن مع الأفكار التى تتصارع.

فالأولى يستدعى المؤلف أو الحكيم نفسه شخصية (الحمار) - وهى هنا رمزية فلسفية - لكى يؤلف له مسرحية ويدور الحوار بين الحكيم وحماره فى جدل يرمى إلى أن - سخرية - الحمار أكثر فهماً من الإنسان الذى يغرق فى الجهل.

ورغم سذاجة ما هو مطروح حيث مليونير يعين لديه موظفاً إسمه بلبل ويطلب منه أن يأتى له ببيخت ويخصصه للغلابة ويتعرف على ثلاثة يجلسون على القهوة ويتحدثون عن الملايين ويكتشف فى النهاية إنهم مندوبون ضرائب، مهما يكن أو يفهم من هذه الحدوتة الساذجة إلا أنه يتمحور جدلياً بلا طائل حول لماذا التعيس يظل تعيساً والثرى ثرياً إلى آخره.

أما المسرحية الثانية فتتصارع أفكارها من خلال سوق الحمير حيث يشترى فلاح حماراً ويستبدله بإنسان بمعرفة صاحبه لكى يضمن لقمة العيش ويسمى بالأستاذ حصاوى الذى يقوم بدوره بالتدخل فى شئون أسرة هذا الفلاح، وهنا يؤكد فكرة أن الحمار قد يكون أكثر فائدة من الإنسان إذا كان يفهم.

جاءت حركة المخرج سهلة وبسيطة مع إستخدامه لبعض الأغانى والاستعراضات لإضفاء جو من البهجة لكسر جفاف الفكرة وإن كانت أنصح بحذف أغنية (القبطان) لعدم

جدواها درامياً وجمالياً. وجاء فريق العمل فى صورة لائقة فى حدود ما قدم لعرضين قصيرين لأدوار فيهما محدودة وعلى رأسهم على قاعود وعهدى صادق ومرسى الحطاب وميرفت سعيد وعاصم رأفت ومحمود جليفون وحمادة عبد الحليم.

الجمهورية ١٨/٣/١٩٩٩/عدد ١٦٥١٦

الحمار.. يؤلف!!

بقلم: د. حمدى الجابرى

مازال مسرح توفيق الحكيم قادراً على إثراء الحياة المسرحية فقد خصصت مسابقات الجامعات المسرحية هذا العام لأعمال توفيق الحكيم واستطاع شباب مصر تقديم أعمال توفيق الحكيم فى عروض تراوحت بين الضعف والقوة وهذا ليس مهما فالأهم هو إحتكاك الشباب بفكر وفن الرائد الكبير بصورة أكسبت إنتاجه المسرحى حياة جديدة من خلال تعامل الشباب بشجاعة مع نصوصه فى مجالاتها المختلفة [المسرح الذهنى - مسرح المجتمع - المسرح المنوع - مسرح اللا معقول] بل واستطاع شباب جامعة المنوفية مثلاً تفسير بعض هذه المسرحيات تفسيراً سياسياً وإسقاط المتغيرات المعاصرة على بعض النصوص التى كتبت منذ عشرات السنين وكان حوار الشباب مع نصوص الحكيم من خلال جرأة التناول وشجاعة التفسير قد فتح قنوات جديدة لإعادة تقديم مسرح الحكيم بصورة عجزت عنها المسارح المحترفة التى تكلف الدولة الملايين سنوياً دون أن يكون لها أى مردود فكرى أو فنى!! ورغم الاحتفالات بمرور مائة عام على مولد الحكيم فإن الفرق الحكومية المحترفة لم تنجح فى المشاركة حيث تعثرت مسرحية «شمس النهار» وتوقف عرضها وإقتصرت الإحتفالات على ندوة أو مقال وهو ما لا يتناسب مع قيمة الرجل الذى استطاع إنتزاع الإعتراف بفن المسرح وتأكيد الأدب المسرحى كأحد الأنواع الأدبية العربية.

ويبدو أن المصادفة قد لعبت دورها حتى لا تصح الإدانة كاملة للفرق الحكومية حيث ظهر فجأة على قاعة الزرقانى بالمسرح اليومى عرض يحمل اسم توفيق الحكيم إخراج رشاد عثمان لمسرحيتين من ذوات الفصل الواحد (سوق الحمير - الحمار يؤلف) وبذلك لم يتخلف المسرح القومى عن الاحتفال بالكاتب الكبير رغم الفقر المادى الشديد

الذى ظهرت عليه المشاركة، فالعرض فى قاعة صغيرة إمتلأت تماماً بالجمهور رغم أن نجوم العرض وأبطاله ليسوا من نجوم الشباك فهم مجموعة من المجتهدين من الشباب والشيوخ الذين ينتمون إلى المسرح القومى ويتقاضون مرتباتهم الشهرية دون أن يمثل بعضهم ربما لسنوات طويلة فأعادهم المخرج رشاد عثمان إلى المسرح والجمهور ومعظمهم مازال يؤمن بأخلاقيات المسرح القديمة التى كادت تنقرض وهو ما ظهر فى الالتزام بالنص وإرشادات الإخراج دون إسفاف أو استظراف وهو ما حافظ للتجربة على جلالها وهو أيضاً يؤكد أن الممثل المسرحى ليس دائماً مهرجاً أو بهلواناً طالما أنه يدرك أن الأدب.. المسرحى أكثر جدوى لبناء عقل ووجدان المشاهد وهو ما أكده أداء على قاعود ومرسى الحطاب وعاصم رأفت وإبراهيم كمال فى مسرحية «الحمار يؤلف» ورغم أن النص نفسه أقرب إلى مقال كتب فى صورة حوارية إلا أن المخرج قد حاول إستغلال عناصر العرض بصورة تقربه من المشاهد بتأكيد الحركة المثيرة للضحك أحياناً بأليتها وإستمر يبحث عن الوسائل التى تحقق المتعة البصرية، للمحاورة المسرحية بإقحام الرقصات التى صممها عماد سعيد فى القاعة الصغيرة رغم عدم مناسبتها للمكان والموضوع ولكن خوف المخرج على ما يبدو من جفاف المادة الدرامية وسيطرة السرد والمبارزة الفكرية بين الحمار والمؤلف قد جعله يلجأ إلى الرقص مع إبراز سيطرة رأس المال والأدعاء الكاذب فى عالمنا باللفظ والزى والحركة النمطية، ورغم صغر مساحة الأدوار فقد برزت إمكانيات الشباب رامز رشاد ونادية عبد الهادى كاستمرار للإلتزام.

أما مسرحية (سوق الحمير) بطولة ميرفت سعيد وعهدى صادق وحمادة عبد الحليم فقد حاول خلالها توفيق الحكيم تأكيد صعوبة حياة الفلاح المصرى وطيبته وإيمانه وأيضاً سعة حيلته، فلصوص الحمير فى سوق الحمير يسرقون الحمار ويقف مكانه أحد اللصوص مدعياً أنه كان الحمار الذى إشتراه الفلاح وبعد سلسلة من المفارقات الكاشفة لحالة الفلاح ومعاناته وتعاملاته الأسرية والاقتصادى ويعيد اللصوص الحمار الأصلى لتكتمل الطرفة باستمرار المشاهد فى التفكير فى حقيقة الحمار وبالذات حمار الحكيم..

هذه التجربة التى قدمها رشاد عثمان دون إبهار أو إدعاء إذا كانت قد أعادت للمسرح القومى بعض أعضائه مثل ميرفت سعيد وحمادة عبد الحليم.

بإختصار - عرض سوق الحمير والحمار يؤلف بصورته الحالية وأبطاله وقيمته الفنية والفكرية وإتسم مؤلفه الكبير والمناسبة الأكبر للاحتفال بتوفيق الحكيم يستحق الإهتمام

والاستمرار ويمكن عرضه فى أكثر من مكان داخل القاهرة وخارجها فربما يتذكر الناس من الموظفين فى المسارح ومن الجمهور أن المسرح المحترم مازال له رجاله..

الوفد ١٥/٤/١٩٩٩/عدد ٧٩٠

حماريات

إنهم يأكلون البرسيم وينهقون..

بقلم: د. أحمد سخسوخ

كثيراً ما ينحط الإنسان فى عالمنا هذا إلى درجة الحيوان، يغلق رأسه، ويدور حول الرغيف والفرج كما يقول ونوس فى الأيام المخمورة آخر ما كتب.

وكثيراً ما يرتفع الحمار أو الجحش الصغير إلى درجة المفكر الفيلسوف والمبدع.. والحمار محب للسلام لا يعرف العدوان الذى يتباهى به الإنسان الذى بلغت وحشيته حدا لم يبق معه إلا أن نرد إعتبارنا إلى الحمير وأن نتخذهم مثلاً أعلى لما ينبغى أن يكون عليه سلوك الإنسان، إذا أراد إقرار السلام على الأرض.

هذا هو الحمار الذى يصادقه توفيق الحكيم، وهو نموذج لما يجب أن يكون عليه الفيلسوف والمفكر، فهو يتمتع بكبرياء وكثيراً ما يترفع عن مجالسة أمثال توفيق الحكيم، وأحياناً ما يسعى لتوثيق زمالته بالحكيم، منذ أيام سفينة نوح.

والحمار يحمل نفسا صافية ومبادىء مثالية ومثلاً عليا فى الوقت الذى يعيش فيه البشر فى سفينة ضالة فى بحر الظلمات بغير المثل العليا. يحيون كالديدان يأكل بعضهم بعضا ولا يوجد فى عالم الحمير حمار مثالى وآخر مادى أو إنتهازى، وليس لديهم أوطان، بل يوجد حمير على أرض الله وكفى، شعورها واحد وقلوبها واحدة.

وللحمار مبادىء لا يتنازل عنها بعكس البشر الذين يغيرون من جلودهم كل لحظة، فالحمار يعمل لمصلحة الغير، ولم يعرف عنه أنه سرق كما تسرق القطط، ولم ينعم بالترف والدلال كما تنعم الخيول، وقد سخر حياته للغير وللنفع العام حتى إعتاد الناس أن يصفوا من يكد ويجد من البشر بأنه (حمار شغل)، أى بالعمل الشاق يرتفع الإنسان إلى مصاف الحمير.

الحمار وذكريات الطفولة

وللحمار شأن فى حياة توفيق الحكيم، إذ أنه كائن مقدس، كما كان الجعران عند المصريين القدماء، وقد عرفه الحكيم منذ صغره فى صورة جحش جميل إشتراه له أهله بثلاثين قرشاً، وجعلوه لنزهته فى الريف.. وكانت له برذعة صغيرة حمراء لا ينساها الحكيم، وكان هو والحمار خير رفيقين لا يفترقان إلا للنوم.. ولكن غدر الأيام قد فرق بين الصديقين، وحيث ذهب الحكيم إلى المدينة وبقى صديقه فى الريف، وحين عاد الحكيم بعد سنوات، وجد أن الحياة قد تنكرت لصديقه الحمار، فالبرذعة الحمراء قد نزعت من فوق ظهره وألقى بها فى مكان مهجور ووضع مكانها (غبيط) يحمل فيه التراب والطين والسماد، وهنا نظر الحمار لصديقه الحكيم وكأنه يقول له: (للأسف قد ذهبت أيام الطفولة الجميلة).

الحمار ممثلاً

وفيما بعد عمل الحكيم فى تأليف المسرحيات، وهنا جعل للحمار دوراً فى المسرح، وللأسف لم ير الحكيم صديقه يقف على خشبة المسرح ممثلاً، إذ كان قد سافر إلى فرنسا، ولكنه عرف فيما بعد أن الحمار قام بدوره كاملاً، ولكنه نظر إلى الجمهور نظرة لها معنى، ثم فعل فعلته على المسرح، وكأنه أراد أن يبدى رأيه فى البشرية التى كان يطيل إليها النظر من عل، وهنا طردوه بعد أن ضربوه.. حيث قد أدرك الحمار بغريزته بأنه الجمهور لم يفهم المسرحية، فتصرف بطريقته التى أظهر فيها إحتقاره للجمهور.

الجحش فيلسوفاً

ثم مر عشرون عاما رأى الحكيم بعدها جحشاً صغيراً فى شوارع القاهرة أمام جروبى فاشتراه بثلاثين قرشاً، وكان الجحش فى هذه المرة فى طفولته، بينما كان الحكيم فى كهولته، فانقطع الحوار بينهما ومات الصديق. وقد علم هذا الجحش الأبيض الصغير توفيق الحكيم أشياء كثيرة بصمته وإرتفاعه عن دنايا البشر ولجج البحر الخضم، بحر السخف الإنسانى، وهنا أسماه الحكيم بـ الفيلسوف.

ثم قابل الحكيم حماراً فى إحدى زياراته للريف، ركبه أثناء ذهابه للصيد، ولكن الحكيم لم ير أتعس ولا أشقى من هذا الحمار الذى ركبه، فقد كان جسمه هزيلاً وعظمه بارزاً وكان يتضور جوعاً ولم يمهله القدر أكثر من أيام حتى مات وسط الحقل بعد أن نفق جوعاً.

ومن هذه الحمير الأربعة لا يوجد حمار واحد يصادقه الحكيم، ولكنه واحد يجتمع فيه كل هذه الحمير.. إنه روح هذه الأربعة، فالحكيم يحب الحمير ويفهم ما يجول بخاطرهها، وحين ينظر إليهما ويصغى إلى صمتها الطويل ينفرج خياله عن حديث مؤنس يدلى به إليه، واسئلة لا تنتهى يلقبها عليه.

وقد كتب الحكيم عن الحمار ومجرمى الحروب مثل هتلر وموسولينى، كما كتب عن الحمار والأحزاب السياسية، ويقترح الحمار على الحكيم أشياء كثيرة ليعمل عقله فيها، وتصل هذه الاقتراحات حد الافتراضات المذهلة التى لا تجعل عقل الحكيم يتوقف أبداً، والحكيم بذلك مدين بإبداعاته وفلسفته للحمار، وهو لذلك يدعو الحمار دائماً لمصاحبته فى كثير من جولاته، فيذهب معه إلى رأس البر أو الاسكندرية، وغير ذلك من السفريات والجولات الحياتية، والحمار يجلس مع الحكيم فى الليالى المقمرة يغوص معه فى أعماق الخيال ليفكرا معاً فى الموت والحياة والحب والزواج، ويحلما معاً.

ولم يصاحب الحكيم وحده الحمار، وإنما صاحبه كثيرون وهو رمز استخدم فى التراث الشعبى الإسلامى والغربى على مر العصور وفى القرآن الكريم، وكان لدى النبى محمد حماران عقير ويعفور، وورد ذكره لدى عمر بن أبى ربيعة، ولدى الفيلسوف الهندى بيدبا فى كليلة ودمنة، والجاحظ وأخوان الصفا وعلى أحمد باكثير وشكسبير وتشيكوف وجورج شحاده وخوان رامون خيمناز الذى تأثر الحكيم بحماره بلاتيرو فى كتابه (أنا وبلاتيرو).

حمير الحكيم على المسرح

وتعرض فى هذه الاثناء حمير الحكيم على المسرح، حيث يقدم المسرح القومى بقاعة عبد الرحيم الزرقانى مسرح من الحمار يؤلف وسوق الحمير من إخراج الفنان رشاد عثمان، وعلى مسرح العرائس قدمت كلية الحقوق بجامعة حلوان مسرحية الحمار يؤلف من إخراج رضا حسنين برؤية مختلفة عن الأولى مما جعل ميدان العتبة يكتظ بالحمير بطريقة لم يسبق لها مثيل.

الحمار يؤلف

الحمار يؤلف مسرحية ساخرة نشرها الحكيم عام ١٩٧٥ ضمن مجموعة (الحمير). وهى مسرحية تبدأ والمؤلف يحاول أن يخط بقلمه مسرحية جديدة، ولكن الحمار يقترح

عليه أن يؤلف هو بدلاً منه، وهنا يملى الحمار أفكاره، فيتصور مكتب رجل مليونير لديه مجموعة من الموظفين والموظفات يعملون فى فرقة المليونير الاستعراضية والتى تبدأ عملها بمطلع لحن لسيد درويش.

وبالطبع يتجسد هذا على خشبة المسرح، فيدخل أحد الصعاليك وقد نجح فى الامتحان يقابل المليونيير الذى يقترح عليه أن يبدأ بتجميع مليون جنيه، فيصحب الصعلوك المليونير إلى ثلاثة يجلسون على القهوة، بعد أن أخبره أنهم أصحاب ملايين، وسرعان ما يكتشف المليونير أنهم يعملون مفتشى ضرائب، فيعود خائباً، وبعد عدة مفارقات يلعن المليونير من يعملون منه، فيردون عليه:

اخص على اللى عملنا بلابل

وربط فى رقابنا جلاجل

الفن مايجيش بالنبوت

ولا تبوت حاوى توت.

وينهى الحمار المسرحية التى يمليها على المؤلف الذى لا يفهم شيئاً، فيبرر الحمار ذلك بأنها مسرحية لا رأس لها ولا ذنب فهى مجرد مسرحية ترفيهية.

سوق الحمير

سوق الحمير مسرحية ساخرة أيضاً تحمل كثيراً من آراء الحكيم عنن أنحدار الأخلاقيات الإنسانية فى مقابل معدن الحمار الطيب.. فالأحداث تدور فى مكان قريب من سوق الحمير، حيث نلتقى باثنين فى هيئتهما الرثة من العاطلين المتسكعين يثيرهما نهيق جنس الحمير المتحضر، تلك التى تتكلم بحرية وبصوت عال دون خوف، ويتمنى العاطلان أن يتحولا إلى حمير ليجدا من يشتريهما فى السوق، وحين يريان حماراً يسحبه صاحبه المزارع الذى أشتراه من السوق تواً، هنا يشاغل إحدهما المزارع، ويفك الآخر حبل الحمار الحقيقى ليضع نفسه مكانه دون أن يشعر صاحبه وتحدث المفارقات الكوميدية إذ يقص العاطل على المزارع قصة وهمية وهى أن والده دعا عليه أن يكون حماراً فانسخط ولكنه عاد الآن إلى أصله الإنسانى فيتعجب المزارع الساذج وسيبقى على العاطل معه الذى يشترط أن يقوم بأعمال الحمار إلا أن يركبه أحد، كما يقبل النوم فى

الزريبة على أن يأكل فول مدمس بالزيت والليمون.. ثم تحدث مفارقات مع زوجة المزارع، حتى يظهر العاطل الثانى يخبر الأول بأنه وجد عملاً لهما، وهنا يتركان الحمار لصاحبه ويذهبان للعمل.

وحين يرى المزارع الحمار يعتقد أنه إنسخط ثانية وعاد كما إشتراه حمارا فترفع الزوجة صوتها بالزغاريد.

حمير بالجملة على المسرح المصرى

تقدم هذه الأيام ثلاثة عروض مسرحية أبطالها من الحمير الذين يأكلون البرسيم وينهقون طوال الوقت فى ميدان العتبة، حيث يعرض على مسرح العرائس مسرحية الحمار يؤلف من إخراج رضا حسنين، كما يعرض على المسرح القومى بقاعة عبد الرحيم الزرقانى المسرحية نفسها مع مسرحية سوق الحمير من إخراج الفنان رشاد عثمان.. ويظهر لنا الحمار المؤلف (محمد عبد المنعم) فى عرض مسرح العرائس متحضراً ومرتدياً بدلة وبابيون وذيلا من الخلف وأذنين كبيرتين على جانبى الوجه، وبدلاً من الورود التى يضعها فى جيب الجاكت، نجده يضع برسيماً ولا يتوقف عن أكل هذا البرسم الذى يملأ أرضية المسرح.

ويتصف العرض بشكل عام بمحاكاة سطحية لأفكار الحكيم بعيداً عن سخريته وعمق فكره وفلسفته، وبعيداً عن قراءة متأنية لما بين سطور الحكيم وإن كان يحسب للعرض إيقاعه السريع وحمية ممثليه وحماسهم والزخرف الاستعراضى على خشبة المسرح.

وفى تقديم المسرحية نفسها على قاعة عبد الرحيم الزرقانى من إخراج الفنان رشاد عثمان، نجد أن الرؤية كانت تعوقها مشاكل متعددة، حيث أن القاعة محدودة للغاية ولا تتسع إلا لبضعة أفراد من الجلوس، كما لا تحتمل أكثر من تقديم مونودراما لممثل واحد أو ممثلة واحدة وعلى أكثر تقدير مسرحية محدودة الأشخاص لا تزيد عن أثنينن أو ثلاثة، ولهذا كان إختيار المخرج للقاعة إختياراً غير موفق، خاصة أن مسرحية الحمار يؤلف تتكون فى بنائيتها من إستعراض وغناء، وهذا ما لا تحتمله القاعة ولا تسمح به الحركة جمالياً ودرامياً، وقد أضاف مهندس الديكور الفنان جمال الموجى مستوى فصل به الخشبة عن مكان الجمهور، مما جعلنا أمام مسرح تقليدى، وكان على مهندس الديكور أن يعتمد على وحدات تجريدية بسيطة حتى يتيح للممثلين حرية الحركة، إذ لم يتوافر أمامنا أكثر

من متر ونصف يتحرك عليها أكثر من عشرة ممثلين فى وقت واحد يرقصون ويغنون، وهذا ما يفقد العرض أهم ما فيه من قيم جمالية.

وبالطبع ينطبيق هذا على عرض سوق الحمير الذى يفترض ديكوراً واقعياً لا تحتمله القاعة بمحدوديتها.

وقد كانت موسيقى عرض الحمار يؤلف فى العرضين بالإضافة إلى عرض سوق الحمير تحوى نهيقاً للحمير، كما كان الممثلان اللذان قاما بدور الحمار (محمد عبد المنعم) فى مسرح العرائس الفنان (مرسى الحطاب) فى قاعة الزرقانى ينهقان أثناء الحوار والضحك والبكاء وإذا كان الحمار الأول قد إرتدى بدلة، فإن حمار قاعة الزرقانى إرتدى ملابس فرو بذيل واذنين كبيرتين تجعله يشبه الأرنب بقدر ما يبتعد عن الحمار.

وكان إيقاع محمد عبد المنعم فى دور الحمار سريعاً وعلى العكس كان إيقاع مرسى الحطاب بطيئاً ومغايراً لصفات الحكيم التى كان يراها فى حماره الصديق، هذا رغم تاريخ الحطاب كممثل جيد.

وقد تميز عاصم رأفت فى دور المؤلف بصوت مدرب تدريباً جيداً فى عرض قاعة الزرقانى، هذا عكس وائل عبد العزيز فى الدور نفسه على مسرح العرائس حيث كان يبدو مرتبكاً وخجولاً فى مواجهة الجمهور فضاع صوته بعد أن إبتلعه الخوف.

وقد كانت سكرتيرة مسرح العرائس رانياً المهدى أكثر حرارة من نادية عبد الهادى فى الدور نفسه على قاعة الزرقانى ويمكن للتدريبات أن تعالج حروفها المرققة بعد أن إتجهت مؤخراً للتمثيل وتركت الشعر ودراستها فى النقد.

صعلوك الحكيم

وكان الصعلوك تامر بيومى فى العرض الأول بالعرائس يقترب من صعلوك الحكيم بحيويته وسخريته وإدراكه للعبة المسرحية، وعلى العكس كان صعلوك عرض قاعة الزرقانى (إبراهيم كمال) أكثر تراجيدية ومأساوية مما أبعده عن معانى الحكيم الساخرة التى طرحها فى هذا الدور.

وقد أدى هذا بإبراهيم كمال وممدوح عدلى كاسب (متعهد الحفلات) بأداء حركات مأساوية ومبالغ فيها مما لا يحتمله الموقف وبوقوعهم على الأرض دون أن يكون هناك مبرر أو دافع حقيقى لذلك، وفى هذا كان المخرج العبقرى (إلى ستراسبرج) الذى تخرج من تحت يديه معظم نجوم هوليوود فى عصرها الذهبى مثل مارلين مونرو ومارلون

براندو وبول نيومان وجيمس دين وغيرهم، حيث كان لى ستراسبرج يعلمهم درساً يلخصه فى قانون الطبيعة الذى يقول: (بأن كل جسم يملك طاقة وضع)، وعلى سبيل المثال هناك شخص ما يريد أن يفتح الشباك، وهو يعتقد أن الشباك سيفتح بصعوبة، وحينئذ سوف يستخدم طاقة أكبر فى فتح الشباك، وهنا سوف يقع الشباك وينكسر وذلك أن الطاقة التى إستخدمت فى فتح الشباك لا تعادل حجمها فيه.

وعلى النقيض، هناك شخص آخر أراد أن يفتح الشباك وهو منشغل بحديث مع زميل له أثناء إتجاهه لفتح الشباك، وحين لا يتمكن من ذلك، هنا تنتابه حالة من الغضب وتتولد منه فى هذه الحالة الطاقة الضرورية التى يفتح بها الشباك.. لذلك توجد فى الحياة وعلى خشبة المسرح علاقة توازن بين ما يفعله المرء وبين الطاقة التى يستخدمها فى الفعل.. وهنا كان على نجوم هوليوود الكبار وعلى الممثلين الصغار أن يتعلموا درساً مهماً من دروس التمثيل التى يلخصهالى ستراسبيرج فى (طاقة وضع كل جسم).. وفى هذا العرض يتمتع على قاعود بحضور كبير، ولكن بعيبه جنوحه للخروج على النص فى الوقت الذى إلتزم فيه محمد النمس فى أداء الدور نفسه بعرض العرائس، وكان الأخير أكثر قرباً إلى الشخصية التى أرادها الحكيم، رغم تمكن على قاعود كممثل.

وإذا كان عرض الحمار يؤلف لرشاد عثمان قد وقع فى بطء الإيقاع وفى التطويل وعيوب ضيق المكان، فإنه على العكس قد قدم عرضاً ممتعاً فى سوق الحمير الذى كان حيوياً ومترابطاً دون أن يفقد سخريته الشديدة.

إعادة إكتشاف

ويعتبر هذا العرض إعادة إكتشاف جديدة لفنان موهوب وهو عهدى صادق فى دور العاطل الثانى، وقد فجر عهدى صادق فى خيال المتفرج الذى يعرف حمير الحكيم كل صور الحمير المختلفة التى أحبها الحكيم وصادقها وقد فجر عهدى صادق فى هذا الدور أمكانيات كوميدية هائلة ترشحه لأن يكون نجماً من نجوم الكوميديا اليوم دون عناء يذكر.. ويليه حمادة عبد الحليم فى دور المزارع الساذج حيث استطاع أن يمسك بملامح الشخصية طيلة الوقت دون أن تفلت منه.

وتتمتع ميرفت سعيد بإمكانات جيدة، ولكن محاولات خروجها عن ملامح الدور كانت تفقدها الكثير من تصوير الشخصية.

لقد كانت حمير الحكيم فى ميدان العتبة كثيرة وغنية، ولكن كانت تفتقد إلى إختيار مكان مناسب، كما لم يكن البشر فى بعض المواضع مناسبين لأدوار الحمير، فالاختيار الصحيح يشكل أحد أسباب النجاح.

أخبار النجوم ١٩٩٩/٥/٢٩/عدد ٣٤٧

رقصة سالومى على المسرح القومى

بقلم: الفريد فرج

مفاجأة آخر الموسم هى مسرحية «سالومى ٢» للكاتب القدير محمد سلماوى..

وهى مفاجأة سارة بإعادتها اللغة الفصحى إلى شاعريتها المسرحية، وبإعادتها الأجواء التاريخية الشرقية الساحرة.. وبإعادتها الاطروحة السياسية والفكرية إلى المسرح، فى إطارها الجمالى المثير.. وبإعادتها النغمة المسرحية الصحيحة بنجاح فنى أرتفع به شباك التذاكر ليسجل إقبال الجمهور فى الموسم المسرحى الذى تثقله إمتحانات الطلبة. ومسرحية القومى المعروضة حالياً بنجاح كبير هى الجزء الثانى لمسرحية الكاتب محمد سلماوى المبكرة «سالومى ١» التى قدمها مسرح المانسترلى بالروضة منذ سنوات ببطولة رغدة ونور الدمرداش.

وسالومى الأولى مستوحاة من القصة الدينية والشعبية التى تروى أن سالومى الفاتنة رقصت فى حفل الملك الرومانى «هيرود» ملك الجليل، وهو زوج أمها، رقصة خلبت لبه والباب ضيوفه فوعدها بتلبية أى طلب تطلبه منه.. فأوعزت أمها لها أن تطلب على طبق رأس القديس يوحنا المعمدان، الذى كان فى السجن بعد أن سب إمرأة هيرود وإتهمها فى سلوكها.. وقد إمتعض الملك هيرود من طلب سالومى ولكنه وفى بوعده، وقدم لها الرأس كما طلبته (!). وكان فى هذه القصة ما ألهم رسامى عصر النهضة بتصوير سالومى وهى ترقص رقصتها المثيرة، كما كان فى القصة ما أغرى الكاتب الإنجليزى الايرلندى «أوسكار وايلد» (١٨٥٤ - ١٩٠٠) أن يكتب مسرحية ذات فصل واحد صور فيها الملك هيرود الحسى يشتهى أبنة زوجته سالومى، بينما الغانية تشتهى وصال القديس الذى إمتنع عليها.. وقد إشتهرت مسرحية أوسكار وايلد وعرضها على أشهر ممثلات المسرح النجمة العالمية الفرنسية «سارة برنار» (١٨٤٤ - ١٩٢٣) ولكن سبقتها إلى تمثيل الدور فى باريس النجمة «لونى بو».

وكان أوسكار وايلد من دعاة «الفن للفن»، وقد أضفى على مسرحيته إشارات رمزية وإحتفالية، لتصبح صورة متأججة للغواية والجمال المدمر.

وقد إلتقط المسرحية المؤلف الموسيقى الشهير «ريتشارد ستراوس» (١٨٦٤ - ١٩٤٩) فألف منها أوبرا من فصل واحد سنة ١٩٠٥ ترتكز على رقصة سالومى بأقنعة سبع تطرحها الواحدة بعد الآخر لتفتن الملك (!).

ولكن كاتبنا المبدع «محمد سلماوى فى مسرحيته «سالومى الأولى» أطل على القصة من زاوية نظر جديدة، فقدم شخصية «الناصرى» (القديس) خارج السجن يندد بالفساد، مما أغضب الملكة «هيرودياس» أم سالومى منه لتهجمه عليها، كما صور كاتبنا المصرى مصرع «الناصرى» ضحية الفساد، وصور لنا حياة رسالته فى تلاميذه ومريديه بعد مصرعه التراجيدى.

وكانت مسرحية سلماوى نداء لدفع الفساد الاجتماعى، ودعوة للطهارة والشفافية، ورؤيا عميقة لمخاطر التهاون الخلقى فى بداية الانفتاح الاقتصادى بمصر.

وبرغم نجاح «سالومى ١».. بقى شيء من صورة وحكاية الغانية الجميلة فى نفس الشاعر المسرحى المصرى «محمد سلماوى» فكتب يقدم مسرحيته الثانية «سالومى ٢».

«فى صيف عام ١٩٨٩ حين اختيرت مسرحية سالومى الأولى لتمثيل مصر فى مهرجان جرش الدولى بالأردن، دعانى الصديق أكرم مصاروة رئيس المهرجان لزيارة موقع يبعد عن عمان بحوالى خمسين كيلو مترا وهو المكان الذى شهد أحداث قصة سالومى قبل حوالى الفى عام».

«وهناك على قمة ما أصبح يطلق عليه أهل المنطقة جبل المشنقة.. لم أجد لمملكة هيرود الباذخة أثراء» (١).

لم يكن هناك ذهب ولا فضة».

«لم أجد الخضرة اليانعة التى قالت الأشعار أنها كانت تعلو على قامة الإنسان».

«لم يكن هناك تفاح ولا عنب ولا رمان».

«ومكان الأسواق كانت هناك أرض خراب».

.. «ونظرت من فوق الجبل إلى الأفق البعيد، فرأيت البحر.. البحرالميت» (!).

وقد ألهمت الصورة الكاتب بما لم تلهم به أوسكار وايلد أو ريتشارد ستراوس أو غيرهما، حيث أنه هو من بين هؤلاء الفنانين من رأى مملكة هيرود خراباً مات فيها الزرع، ومات فيما وراءها البحر.

فمسرحية «سالومى ٢» هى الجزء الثانى لمسرحية «سالومى» الأولى..

وقد ألفنا فى المسرح والقصة «الثلاثيات»، ومحمد سلماوى يقدم لنا «الثنائية» تكتمل أولاها بثانيتها.. فإن كانت المسرحية الأولى هى تراجيديا «جريمة» مصرع الناصرى، فالثانية هى تراجيديا «العقاب» وحلول اللعنة على مملكة «هيرود».. وفى إضاءة قوية يكشف المؤلف فى مسرحيته الأولى العلاقة المتناقضة والحميمة مع ذلك بين الحب والانتقام ٩١٠.. حب سالومى للناصرى وأنتقامها من صده لها. ثم يكشف فى مسرحيته الثانية العلاقة الحميمة والمتناقضة بين الحب المستحيل وبين اللعنة المقيمة، بين حب سالومى لضحيتها وحلمها بعودته للحياة.. وبين الجدب وخراب الأرض وموت الزرع بلا عودة ٩١٠.

وتتجاوز مسرحية سالومى ٢، القصة القديمة لتتخيل ما حدث بعدها.. فيروى الكاتب أن انصياع الملك هيرود للفاتنة «سالومى» ونزوله عند رغبتها وإجابة طلبها الخطير.. قد جعل لها الكلمة العليا، بحيث إستطاعت أن تغتصب العرش وتحبس هيرود فى غرفته، وتتنكر لأمها وتستبد بشعبها الذى يعانى من اللعنة التى حلت بالبلاد بسبب جريمتها.

أما القديس «الناصرى» فإنه لم يمت، وهو حى بثورة مريديه المتفجرة ضد الملكة سالومى.

و «سالومى» تحلم بعودة حبيبها وقتيلها «الناصرى»، وتستعين بالسحر، وتبحث عن حبيبها بين أنصاره ومريديه، وتتمثل لها صورته كلما أختلت بنفسها.

أما «هيرود» الملك المعزول فهو يعانى من الوحدة والإحباط ويشكو الزمان ويسأم الأيام (!).

والبلاد يصيبها الحر والجدب، وقد حلت عليها اللعنة التى لن تزول إلا بأن يعادل العقاب الجريمة، والملكة سالومى تعرف مصيرها والثوار يرجمونها بالحجارة فتتزين للموت على رجاء أن تلتقى بعد الحياة بحبيبها وقتيلها فى أبهى زينة.. كما يحب أن يلتقى العشاق.

ولكن هذا ليس إلا الهيكل الفكرى لمسرحية محمد سلماوى، وسيلويت السياق القصصى لعمل أدبى غنى.. يتمثل ثراؤه فيما أضفى الكاتب على المسرحية وحكايتها الشعبية القديمة من تأثيرات أثرية من اللغة القديمة وأضاءها بأقباس من لغة نشيد الإنشاد والأدب الفرعونى كما ترجمه العالم المصرى سليم حسن، وأطربتنا بهذه اللغة الشاعرية الجميلة «سالومى سهير المرشدى» بصوتها الصافى ومنطقها العذب.

اسمع إليها تقول:

«ها هو القمر قد عاد من جديد، ولكن حبيبى لم يعد»(!).

«... إرتجفت الأرض وما عليها وإرتعدت أعمدة المعابد من شوقى، لكن حبيبى لم يعد..».

ثم تصرخ فى حزن ويأس:

«ابك معى يا أمى فى إنتظار إكتمال البلاء ودعى قلبك يتمزق حتى يبلى.. أبك المملكة التى سيحل بها الليل وتجد فيها الظلمات مستقراً أبدياً...».

لغة تحمل تعبيرية وجمالاً فى الصياغة وبلاغة مسرحية عالية.

و «سالومى» العاشقة وقاتلة حبيبها، تتمتع بجمال تناقلته الحكايات والأساطير، وتصف وصيفاتها جمالها بأرق العبارات:

«عيناك حمامتان ترفرفان فى النسيم.. وشعرك قطيع من عنزات فوق جبل لبنان، أسنانك لآلىء فضية خرجت لتوها من أعماق البحر، وشفتاك خيط قرمزى وفمك كوب سحرى..».

باللغة الأثرية وبلاغتها التعبيرية والعبارات المشرقة أراد المؤلف أن تكون للغة تأثيراً جمالياً قوياً وأثريا فى هذه الحكاية ذات البعد التاريخى.

والطابع الأثرى الذى عمد الكاتب محمد سلماوى إلى نسج مسرحيته بخيوطه يدعو القارىء والمشاهد أن يتعامل مع المسرحية كما يتعامل مع الحكايات الشعبية ومع الامثولات القديمة، بالحرص على إستنباط حكمتها الشرقية ومغزاها المعاصر..

إننا فى مسرحية «سالومى» محمد سلماوى نشعر أننا هنا فى الواقع.. ونشعر أحياناً أننا بفعل السحر الأدبى والسحر الفنى نزور المدائن الأثرية البديعة ونرقب أحداثها ولكننا لا يغيب عنا الإحساس بالحضور فى زماننا وفى مكاننا، وأننا إنما نواجه أيامنا وتواجهنا وقائعها..

فما أغرب الفن الجميل وتأثيراته وإيحاءاته ببدائع الغياب وقوة الحضور (!).

وربما نكتشف أيضاً أن من أسرار هذه المسرحية تواصلها باللمسات المختارة مع أجواء المسرح العالمى والخبرة العالمية التاريخية وترتيب تداعيات المشاهد لتماس تنوير القصة فى أجواء يذكرنا فيها الملك «هيرود» المعزول بمصير الملك «لير»، والساحرة «قادش» بساحرات «ماكبث»، وإنتظار عودة الحبيب إلى الحياة بآداب البرديات الفرعونية، ومقاومة الإستبداد بالحجارة بما يجرى فى فلسطين المعاصرة، ومصرع «سالومى» فى كامل زينتها بمصرع كيلوباترا على عرشها ويذكرنا حديث الجدب والرخاء بأشواق الشعوب الناهضة لا تملك مع العزيمة إلا الإعتراض على الظلم والبحث عن العدالة.

وكل هذه اللمسات والمؤثرات فى الظاهر والباطن للسياق الجذاب والمشوق للمسرحية هى عناصر الجاذبية فيها..

إلا أن الكاتب عمد إلى تنوير فكرة قتل سالومى للناصرى بسبب حبها له وصده لها بمقابل موضوعى هو تطوع عاشقها المتيم ابن القابلة بتناول السم من يدها برهاناً لحبه، ورغبة فى الفناء بين ذراعيها، بينما عمدت هى إلى قتله بالسم.. لينهض حبيبها الناصرى من جسد العاشق الهالك بالحب.. برقى السحر وتعاويذ السحرة.

فالمسرحية لها ظاهر سياسى كما لها باطن فلسفى وفكرى، وبها بيانات وتقارير رمزية وإشارات شاعرية وتفاصيل فى السياق فولكلورية، تمس الذاكرة القومية وتتداعى بها المعانى فى الذاكرة التاريخية للفرد والجماعة.

ولها حكمة بسيطة بساطة الحكمة الشعبية تقول هيروديا أم الملكة سالومى تنادى مملكتها الهاوية:

- «أيا أم البلاد، يا من كنت موطن الثروة العظيمة.. كيف قضى عليك؟ كيف سقطت يا زهرة شباب المدن وكيف إندحرت؟» (!).

فأجابها الوزير لاشين:

- بالتدريج يا مولاتى.. بالتدريج» (!).

فأى حكمة بسيطة أبلغ من هذه الحكمة، حيث يتوهم الناس عادة أن المدن لا تسقط إلا بالعنف والغزو والاجتياح، بينما تسقط المدن أحياناً بالتدريج.. وهى دعوة لليقظة والإنتباه والحذر والتصدى للمشكلات الصغيرة حتى لا تتفاقم.

ويستحق العرض المسرحي مني حديثاً آخر، ولكن بقيت في الحديث عن النص المسرحي الممتاز «سالومي ٢» ملاحظة أخيرة.. وهي أن النص المسرحي الممتاز رصيد يضاف إلى أرصدة الريبرتوار المسرحي والمكتبة المسرحية وفنون الإخراج والتمثيل والأطر المسرحية.

النص المسرحي الجيد والممتاز هو رصيد للحاضر والمستقبل، فربما ينتجه المسرح اليوم ويعيد إنتاجه بعد سنوات، ولعله بعد عشرة أجيال أو أكثر يتكرر حضوره على المسرح ويقدمه الفنانون بأسلوب جديد وفي سياق تيار جديد للفن (دون المساس بالنص من فضلك) بمنهج ومذهب جديد في الفن لا يعلمه الآن أحداً.. وذلك كما قدم شكسبير مسرحياته بأسلوبه الذي طور به الكلاسيكية، ثم قدمه فنانو الرومانسية في القرن التاسع عشر، ثم قدمه الفنانون في سياق الواقعية وباحكام ضوابطها، ثم أنتجوا مسرحيات الكاتب الكبير في العصر الحالي في إطار تعبيري وفي الديكور المتحرك..

وبالملابس العصرية وبالملابس التاريخية، وبالملابس الخيالية.. وقدموا روميو وجولييت كحكاية حب قضى على كراهية اسرتين متعاديتين، وقدموها كحكاية الكراهية بين الاسرتين، وهي الكراهية التي أدت إلى مصرع العاشقين.. إلخ.

وما أردت بهذا المثال أن أتنبأ لأي من ريبرتوار المسرح المصري أو المسرح العربي وأي من نصوصه إنها ستعبر الزمن جيلاً بعد جيل.. فهذا سر لن يعرفه إلا المشاهدين المسرحيون في كل جيل.. ولكني أردت فقط أن يعتز مسرحنا وقياداته المحترمة بالأدب المسرحي والتراث المسرحي وذخائر وروائع المسرح المصري منذ أول هذا القرن.. وذلك بفتح أبواب الدواليب في المكتبة المسرحية وتهويتها بدل سجنها في الهواء الراكد لخزائن الكتب المغلقة، وباختيار بعضها للإنتاج، وبالكشف عنها في أضواء المسرح... كما تفعل مسارح الدنيا التي تعرض الروائع القومية والعالمية من العصر الاغريقي إلى العصر الحديث..

وشكراً للمؤلف الكبيير محمد سلماوي هديته الرائعة للمسرح المصري يضيفها إلى إبداعه السابق: «سالومي ١» و «اثنين تحت الأرض» و «القاتل خارج السجن» و «الجنزير»..

الأهرام ١٩٩٩/٥/٣/ عدد ٤١٠٨٢

«سالومى».. مفاجأة آخر الموسم

بقلم: الفريد فرج

مسرحية «رقص سالومى الأخيرة» للمؤلف محمد سلماوى والمخرج هناء عبد الفتاح كانت مفاجأة آخر الموسم المسرحى، إرتفعت بها منصة المسرح القومى، وإرتفع بها شباك تذاكره أيضاً.

وقد تحدثت فى الأسبوع الماضى عن النص الأدبى للمسرحية، وعن لغته الفصحى الدرامية، وعن شاعرية أجوائه الشرقية وجمالياته الفنية، وعن مضمونه السياسى والفكرى العميق.

و «رقصة سالومى الأخيرة» هى المسرحية الثانية لثنائية محمد سلماوى التى شاهدنا جزءها الأول «سالومى» منذ سنوات فى مسرح قصر المانسترلى بالروضة.

وفى الجزء الأول أحبت سالومى القديس «الناصرى» وسخطت عليه لأنه صدها.. ثم رقصت رقصة فى قصر الملك «هيرود» زوج أمها أثارته وأثارت ضيوفه فوعدها بتلبية أى طلب تطلبه.. فطلبت رأس «الناصرى» على طبق، فامتعض «هيرود» ولكنه وفى بوعده لها وأمر بقتل حبيبها وعدوها.

وفى الجزء الثانى نجد سالومى، وقد أصبحت لها الكلمة العليا على مشيئة الملك «هيرود»، إستطاعت إغتصاب العرش وعزل «هيرود»، وتمنت أن يعود حبيبها وقتيلها «الناصرى» إلى الحياة بقوة السحر.

وكان قتل «الناصرى» قد حلت به اللعنة على المملكة فجف ماؤها وأجدبت أرضها واستبدت الملكة بشعبها فتجمع أنصار «الناصرى» للثورة عليها، فعلمت بسوء مصيرها وتزينت للموت كعاشقة تتزين للقاء حبيبها بينما ثورة الحجارة تطبق عليها من كل جانب.

فى الأسبوع الماضى كان حديثى عن النص الأدبى.. وهو حديث لا يكتمل إلا بالنظر فى العرض المسرحى الذى صاغه المخرج الفنان هناء عبد الفتاح.

وقد كان إخراج العرض المسرحى هو الوجه الآخر لمفاجأة آخر الموسم المسرحى.. حيث تكامل العرض المسرحى بنص ممتاز وإخراج ممتاز فى مسرحية «رقصة سالومى الأخيرة»..

ومن الاخراج ما يجلو جماليات النص الأدبى المسرحى، ويؤكد مضمونه الفكرى، ويحيطه بضمانات الالتزام بحرفيته من جهة وبالفهم السليم له من جهة أخرى، وتفسيره التفسير العصرى.. كما وقع فى «رقصة سالومى»..

والإخراج المسرحى فن رائع له أدواته الفنية ومؤثراته الجمالية والفكرية.. وهى التأثير بالإيقاع وبالإضاءة الثابتة والمتغيرة، والتأثير بالتجسيد وبالتشخيص، وبالحركة فى الفراغ المسرحى، والتأثير بموسيقية الحوار، وبالتفسير والتحليل لمضمون النص، وحسن توزيع الشخصيات على الممثلين.. وتوجيه كل هذه الأدوات والمؤثرات الإبداعية لإبراز جماليات النص المسرحى ومضمونه فى عرض مسرحى جذاب يمتع العين والأذن والوجدان والإفهام.

عرفت هناء عبد الفتاح وهو طالب فى المعهد العالى للفنون المسرحية، وحين تخرج والتحق عضواً بالمسرح القومى وقام لأدوار فى مسرحياته وساعد فى إخراج عدد من أشهر مسرحيات الستينيات.

وقد أعجبت بوفاء الفنان هناء عبد الفتاح حين ذكر الاستاذ المخرج الراحل عبد الرحيم الزرقانى (١٩١٣ ـ ١٩٨٤) فى كراسة مسرحية «رقصة سالومى الأخيرة» ووصفه بأنه أستاذه، وذكر أنه ساعده فى إخراج بعض المسرحيات.

وأثناء مشاهدتى المسرحية، وقبل أن أقرأ كلمة المخرج تذكرت لأمر ما الفنان المخرج عبد الرحيم الزرقانى، وكنت أحضر الكثير من بروفات المسرحيات التى يخرجها، وكان يقول لى:

«إن خمسين بالمائة من نجاح العمل المسرحى يضمنه حسن توزيع الأدوار والشخصيات على الممثلين المناسبين للأدوار، وإختيار الممثل المناسب للشخصية المسرحية لا يتم إلا بدقة فهم المخرج للنص المسرحى وتفسير مضمونه تفسيراً يمس مشاعر الجمهور وتحليل معانيه الظاهرية والخفية».

وكان الفنان يقول للممثلين:

«أريد منكم قبل كل شيء الإبانة ووضوح الكلمات والحروف، فلابد للممثل أن يطرق الحروف كلها، وأن تتناسب أطوال الحروف الساكنة مع أطوال الحروف المتحركة فى الكلمة..».

فما كانت أروع صوتيات اللغة الفصحى فى مسرحية يخرجها عبد الرحيم الزرقانى أو حمدى غيث أو كبار فنانى ذلك الجيل عاشق الفصحى..

وكيف لا أتذكر عبد الرحيم الزرقانى فى مسرحية لغتها فصحى وأخرجها هناء عبد الفتاح؟.. وكيف لا الحظ فى «رقصة سالومى الأخيرة» دقة الصوتيات اللغوية، والإبانة، وجمال الفصحى المسرحية وجمال سياقها الدرامى؟.

وكيف لا الحظ إمتياز المخرج فى إختيار الممثلين للشخصيات المسرحية، وعلى رأسهم سهير المرشدى وعبد المنعم مدبولى ويوسف داود وسلوى محمود.. فى أدوار «سالومى» و «هيرود» والوزير «لاشين» وأم سالومى «هيروديا»..؟

أو كيف لا ألحظ فى العرض المسرحى للفنان هناء عبد الفتاح أشراق اللغة العربية وأن مسامع المسرحية تميزت بالنبرات الهادئة والإنفعالات المحسوبة رغم تأجج العواطف والتهاب الأشواق المستحيلة..

وقد إنطلق الفنان هناء عبد الفتاح من قاعدة المسرح الراسخ فى نهضته الشهيرة.. ولكنه تجاوز القياس على مسرح الستينيات وجمالياته.. ودعانا إلى أفق جديد بديع للفن المسرحى جربه وأجاده وتألق فيه أثناء وبعد بعثته إلى «وارسو» بولندا، وهى واحدة من بلاد القمة فى المسرح الأوروبى وتتلمذ هناك على الفنان المدهش «جيرسى جروتوفسكى» (المولود سنة ١٩٣٣) ويعتبر من نخبة تعد على أصابع اليد الواحدة من الفنانين المسرحيين المؤثرين فى مسار المسرح العالمى للقرن العشرين، وقد علم تلاميذه فى كراكاو وفى موسكو وفى إيطاليا وفى أمريكا منذ ١٩٨٢ فنون الحداثة وتطوير الأدوات الإخراجية ومفردات اللغة الفنية وتطوير المسرح.

وقد تركز إبداع «جروتوفسكى» فى محاولة تطوير العلاقة بين الممثل والمشاهد، وقدم بأسلوب جديد المسرح الشعرى الرفيع مثل مسرحيات «قابيل» للشاعر الإنجليزى المسرحى «لورد بايرون» (١٧٨٨ ـ ١٨٢٤) و «فاوست» الشاعر الألمانى «يوهان جيته» (١٧٤٩ ـ ١٨٣٢) وفاوست الأولى للشاعر المسرحى الانجليزى كريستوفر مارلو (١٥٦٤ ـ ١٥٩٣) وما شابهها.

ثم أنشأ «جروتوفسكى» المسرح «المعملى» أو «المعمل المسرحى» سنة ١٩٦٥ وقدم فيه أشهر مسرحياته «الأمير».. وقد أنشأ الفنان البولندى ما سمى «مسرح التمثيل» من ١٩٥٩ إلى ١٩٦٩، وبه أبدع أسلوبا مستحدثا لتدريب الممثل من خلال ألعاب الجيمناستيك والأكروبات واليوجا والبانتومايم (التمثيل الإيمائى).

فكان أسلوبه فى تدريب الممثل من أشهر أساليب المسرح الحديث للقرن العشرين إلى جوار أسلوب «ستانسلافيسكى» الروسى (١٨٦٣ - ١٩٣٨) فى تقمص الشخصية والتمثيل الطبيعى، وأسلوب «برتولد برخت» (١٨٩٨ - ١٩٥٦) فى المسرح الملحمى وهو تمثيل الشخصية المسرحية بوعى لنقدها من زاوية رأى الممثل فيها..

وهذا هو المناخ الذى تعلم فيه طالب البعثة والفنان الكبير المبدع هناء عبد الفتاح، وأتمنى أن يسهم بقلمه فى زيادتنا علما بالمناخ الثقافى الرفيع الذى تدربت فيه مواهبه على أساليب التمثيل والإخراج الحديثة، وتطور الصورة المسرحية وفنون المسرح فى أوروبا، لنستنير بعلمه وفنه فى التواصل مع الدنيا فى عصرها الحديث.

وقد شاقنا الحديث عن المناخ الذى عايشه فناننا.. حتى كاد ذلك يصرفنا عن وصف إخراجه لمسرحية الكاتب القدير محمد سلماوى «رقصة سالومى الأخيرة».

وضع الفنان المخرج الجمهور والصالة داخل إطار المسرحية وأحاط المشاهدين بأحداثها، فكانت المجاميع تحيط بصالة الجمهور من اليمين ومن اليسار.

فى بناوير مسرح الأزبكية والواجه وبلكونه، ومن خلف الصالة وأمامها على المنصة.. واستثمر المخرج حتى ممر الوسط، فكان الجمهور فى قلب الاعتراض على الاستبداد القائم أعلى المنصة، وأضفى ذلك على المسرح أبعاداً تخيل لك أنها أعمق من ذات المعمار المسرحى، وأكد المخرج هذه الأبعاد بدرجات الإضاءة على المجاميع القريبة والبعيدة، بخطة للإضاءة تخيل للعيون أبعاد الصورة فى عمقها وقربها وبعدها كما يصورها المخرج.

ومن المألوف فى مسرحنا وفى المسرح التقليدى أن نقدم الفكرة أو الشخصية بالموتيف الموسيقى أو بالجملة الموسيقية الدالة على الشخصية أو الفكرة وتمهد لدخولها المسرح أو حضورها فوق المنطقة.. ولكن هناء عبد الفتاح أضاف إلى ما عرفناه وما ألفناه أن يكون الموتيف أو الجملة الدالة على الشخصية أو الفكرة الموحية بحضور الفكرة

أو دخول الشخصية أو يمكن أن يكون بالصورة المرئية مستقلة عن المسمع الموسيقى.. فكانت مناجاة سالومى لحبيبها وقتيلها «الناصرى» تدعو صورته وطيفه مجسداً فى الصالة عن يمين مرة، وعن يسار مرة، ويكتمل به المنظر المسرحى مرة، فكان مثل الموتيف التصويرى أو الإيحاء بالصورة واحدى تداعيات مناجات الحبيب القتيل (!).

وتكررت هذه الصورة المستدعاة.. ليؤكدها المخرج فى نهاية العرض وفى لهيب الثورة على الاستبداد بحضور صورة أو طيف «الناصرى» مجسداً حضوراً روحياً فى قلب ثورة الحجارة.. أضاء له المخرج ـ ربما لأول مرة فى تاريخ مسرح الأزبكية العريق ـ ٨٠ سنة) ـ إضاءة قبة المسرح من داخلها وهى قبة عربية المعمار والزخرفة فكأن الثورة تلتهب تحت القبة العربية الإسلامية، فأضاءت القبة لها وسطعت بنورها فوق الجمهور، فرنت أجراس المقاومة الحرة.. فى إشارة رائعة للمقاومة الفلسطينية، أو إن رأيتها على وجه أشمل فهى تشير إلى كل العرب، ومن ورائهم إلى الإنسانية كلها فى العصر الحديث..

وقد سألت الفنان المبدع هناء عبد الفتاح عن أعماله فادهشنى أنه يخرج فى المسرح القومى للمرة الأولى (!).

وقد رجعت إلى قاموس المسرح الذى تشرف عليه الدكتورة فاطمة موسى والأستاذ سمير عوض وبحثت عن اسم «محمد هناء عبد الفتاح» لأعرف عنه أنه تخرج من المعهد العالى للفنون المسرحية سنة ١٩٦٦ وسافر إلى بولندا فى بعثته الدراسية سنة ١٩٧٤ حيث حصل على ماجستير الفلسفة فى المسرح من جامعة وارسو ثم دكتوراه الفلسفة وماجستير فى الإخراج المسرحى من أكاديمية المسرح فى بولندا ١٩٨٥، وعاد إلى القاهرة ليخرج عدداً من المسرحيات المتميزة فى الجامعات، وفى الثقافة الجماهيريةوفى بولندا..

وقد تحدثت ذات مرة عن حسن الضيافة للامتياز وضربت مثلاً على الرعاية الكاملة للمواهب فى الغرب، وتمنيت أن يكون الامتياز فى بلادنا مفتاح العمل والتجريب والتطور، ولا يكون سبباً للصد والضيق بصاحبه.. وهذا ما أتمناه دائما للمبدعين المتميزين، فلا يكفى أن نقول مصر ولادة جيلاً بعد جيل، ولكن يجب أن نهيىء الأنظمة وتطورها لتحسن الضيافة للمبدعين والنابغين.

وقد كان للمخرج الفنان فضل ورؤية نافذة لاسناد دور «هيرود» المعزول للنجم المسرحى عبد المنعم مدبولى الذى نراه لأول مرة ربما يمثل بالفصحى فإذا هو الفنان

القدير الجاد الساخر المسيطر على نبرة الفكاهة المرة، وكان للمخرج أيضاً نظرة ثاقبة فى إختيار ممثلة المسرح القومى القديرة سلوى محمود لدور «هيروديا» الملكة المذنبة أم سالومى، فكانت على المسرح نسمة منعشة وجملة فصيحة فى سياق جميل.

أما سهير المرشدى فهى دائماً ذات الصوت الجميل والنطق الرائع للفصحى وهى إبنة المسرح الرفيع.. ولو كان الأمر بيدى لقدمتها فى روائع المسرح العالمى «هيدا جابلر» إبسن، و «كليوباترا» شوقى، وفى «بستان الكرز» تشيكوف، و «ترويض النمرة» شكسبير.. إلى آخره.. ولا أدعها تنزل من فوق المنصة أبداً.

وقد كان للمخرج أيضاً إختيار مدهش حيث أسند دور الوزير «لاشين» إلى الفنان الكبير «يوسف داود» فرأيناه للمرة الأولى فى المسرح القومى خارج المسرح الخاص.. فإذا للمخرج نظرة ثاقبة وإذا يوسف داود فى حالة لياقة فى اللغة الفصحى وفى المسرح الفكاهى الجاد كأنه كان دائماً هناك، وتمنيت لو فاز به القومى ولم يفرط فيه للقطاع الخاص - والحقيقة أن يوسف داود من إكتشافات الفنان الرائع عادل إمام، وهو هديته للمسرح وأول من قدمه للجمهور العريض وللنجاح العالى المقام.

وبهذه المسرحية الرائعة يختتم المسرح القومى موسمه الشتوى أجمل ختام.. وكل ما نرجوه ألا يكون هذا العرض الجميل إلا مؤشراً لخطة المسرح فى المواسم المقبلة، بالإحتفاء بالنجاح ومد الموسم للعرض الناجح، والإحتفاء بالفصحى وبالمضمون العصرى للمسرح وبالارتباط الوثيق بين الأدب المسرحى وفنون المسرح - وهو إرتباط يرسخ النجاح دائماً.

الأهرام ١٩٩٩/٦/٦/عدد ٤١٠٨٩

سالومى فى رقصتها الأخيرة!

بقلم: أحمد عبد المعطى حجازى

كلما شاهدت عرضا مسرحيا جيداً، وهى متعة أصبحت فى هذه الأيام شحيحة نادرة، قلت لنفسى: إذا كان لدينا من يستطيعون أن يقدموا هذا العرض فلماذا أصبح المسرح المصرى ضعيفاً متهافتاً؟ ولماذا فقد جاذبيته وسلطانه، وإنحدر فى بعض الأحيان إلى مستوى الملهى، ولم يعد قادراً على الاحتفاظ بجمهوره أو حتى بأبنائه المخلصين؟!

لكنى سأؤخر الإجابة على هذا السؤال حتى أحدثكم عن العرض الذى أثاره فى نفسى، وهومسرحية محمد سلماوى الجديدة «سالومى فى رقصتها الأخيرة» التى تقدم الآن على خشبة المسرح القومى من إخراج هناء عبد الفتاح.

والحقيقة أن الرقصة الأخيرة لسالومى هى الثمرة المرة لرقصتها الأولى، أو الجزاء الوفاق. فالمسرحية الجديدة تكملة المسرحية سبقتها من تأليف الكاتب ذاته، والمسرحيتان معاً تدوران حول تلك المرأة المثيرة التى جاء فى التوراة إنها رقصت لهيرود حاكم الجليل عارية، فقدم لها رأس يوحنا المعمدان على طبق!.

وسالومى التاريخية هذه، أو فلنقل التوراتية، تنتمى إلى أسرة من الحكام الطغاة المتهتكين الذين تولوا السلطة فى فلسطين أو فى أجزاء منها، بين أوائل المائة السابقة على ميلاد السيد المسيح وأوائل المائة الثانية بعد الميلاد، وتسموا جميعاً باسم هيرود، وأولهم هيرود الكبير، وكان سفاحاً جمع بين عشر زوجات، وقتل كثيراً من آل بيته، وأمر بذبح أطفال بيت لحم. ثم تلاه إبنه هيرود انتيباس الذى حكم منطقة االجليل وحدها، ولهذا سمى حاكم الربع، بين السنة الرابعة قبل الميلاد والسنة السابعة والثلاثين بعده.

وقد تزوج هيروديا التى تزوجت قبله أخاه هيرود فيليب، وأنجبت منه إبنتها سالومى التى نشأت فى قصر عملها وزوج أمها هيرود أنتيباس. وكانت سالومى شابة فاتنة، وكان عمها يشتهيها، فرضيت بأن ترقص له عارية إذا قدم لها رأس يوحنا المعمدان الذى كان يسب أمها فى الأسواق ويتهمها بالزنا.

وقد تحولت سالومى التراثية إلى شخصية أسطورية أثارت خيال الشعراء والمسرحيين والفنانين المصورين والموسيقيين، وخاصة فى هذا العصر الحديث، وألهمتهم أعمالا نالت شهرة عظيمة، وفى طليعة هذه الأعمال مسرحية الكاتب الانجليزى أوسكار وايلد «سالومى» التى جعلها مأساة من فصل واحد، وكتبها فى صيغتها الأولى بالفرنسية عام ١٨٩٣، وصور فيها تلك الأشواق الجامحة والرغائب المحرمة التى قادته هو إلى السجن بتهمة الشذوذ، وتسببت فى مصادرة المسرحية.

لكن ريتشارد شتراوس، وكان موسيقيا مثقفاً مجدداً مغرماً بالقراءة وتحويل ما يقرأ من شعر وفكر ومسرح وقصة إلى أعمال سيمفونية وأوبرالية، لحن «سالومى» عام ١٩٠٥ وقدمها للمسرح الغنائى. وقبل ذلك بسنوات كانت «سالومى» موضوعاً للوحة من لوحات المصور الفرنسى جوستاف مورو، وهو أستاذ رووه، وماتيس.

وكما لعبت مسرحية أوسكار وايلد بخيال الموسيقار الألمانى شتراوس وألهمته أوبراه، لعبت أيضاً بخيال كاتبنا المسرحى محمد سلماوى، وألهمته مسرحيتين متواليتين تتبع فى الأولى سالومى منذ ظهرت ظهورها العاصف على مسرح التاريخ حتى إختفت قبل الأوان، ثم عاد فى الأخرى فاقتفى آثارها بخياله، وإرغمها على أن تدفع ثمن جريمتها النكراء.

ثنائية مسرحية تذكرنا بالثلاثيات الاغريقية التى كان لكل شاعر أن يقدمها فى يوم من الأيام الثلاثة المخصصة للمسرحيات المأساوية فى إحتفالات الاغريق بعيد الإله ديونيزوس فى مارس من كل عام، ولم تكن وحدة الموضوع شرطاً فى كل ثلاثية، لكن بعض الشعراء راعى وحدة الموضوع كما فعل اسخيلوس فى ثلاثيته الأوريستية التى أدارها حول مصرع اجاممنون، وثأر إبنه اوريست له، ثم محاكمة اوريست وتبرئته.

وهكذا فعل سلماوى فى «سالومى» فقد قدمها لنا فى رقصتها الأولى التى نالت بها رأس يوحنا المعمدان. وقد جعلها المؤلف فى هذه المسرحية عاشقة للقديس المبشر الذى أذلها وإحتقرها، ولم يستجب لنداءات جسدها الفاتن الريان، فجن جنونها، وإندفعت تطلب دمه حتى أراقه هيرود على جسدها العارى، فلم يكفيها وإغتصبت عرشه. وهنا تنتهى المسرحية الأولى التى إستمدِ المؤلف خطوطها الرئيسية مما جاء عن سالومى فى التوراة، لتبدأ المسرحية الجديدة التى كتبها سلماوى بعد الأولى بعشر سنوات، وإعتمد فيها على خياله، وهى «سالومى فى رقصتها الأخيرة» التى تقدم الآن على خشبة المسرح القومى.

لقد حلت اللعنة بالبلاد التى لطختها الدماء ودنستها الجريمة. فالأمطار لا تسقط والأرض لا تعشب، والأشجار لا تزهر ولا تثمر، والعشاق ينتحرون، والشمس تشوى الوجوه، والبحر يموت وسالومى التى إغتصبت العرش، وسجنت عمها، وجردت أمها من كل سلطان تزداد طغيانا وإستبداداً، وإحساسا بالذنب، وشعوراً بالوحشة. فهى عدو لأهل بيتها، وهى قاتلة الرجل الوحيد الذى أحبته والذى تشعر بحاجتها إليه الآن كما لم تشعر بها من قبل، فهى مروعة، معذبة، قاسية، هائجة، مجنونة، وتتنازعها الأهواء والرغبات والمخاوف، وتقذف بها من أقصى الرقة إلى أقصى الغلظة والقسوة.

إنها تتغزل فى حبيبها المقتول، كما تتغزل فيها وصيفاتها، وفى هذا الغزل يقتبس المؤلف من «نشيد الإنشاد» ويحاكيه، كما فعل توفيق الحكيم فى حواريته الشعرية المأخوذة

من أناشيد التوراة. وهي ـ سالومي ـ تعصف بوزرائها الإمعات الهزؤات، وتحبس عمها الذى أنهكه القهر والسجن والشيخوخة حتى إنتهت به إلى الجنون أو ما يشبه الجنون. وهي لا تستبقى إلا حارسها ووصيفتيها ووزيرها المنافق لاشين، فى الوقت الذى تشتعل فيه الثورة، ويشتد خطر المطالبين بالثأر ليوحنا المعمدان، لكن سالومي التى تحاصرها اللعنة من كل جانب لا تعبأ بهؤلاء الثوار، ولا تدرك ما يحيط بها من إخطار، بل تنساق وراء حبيبها الذى يخايلها طيفه حتى تنتهى إلى حالة من الجنون تتوهم فيها أنها قادرة على إستعادته عن طريق ساحرات قادش اللائى يطلبن منها إقناع شاب يعبدها بأن يضحى بجسده لتحل فيه روح يوحنا.

ويستسلم الشاب لملكته المعبودة التى تسقيه السم فتفيض روحه راضياً بين يديها، وتذهب هى إلى الساحرات تنتظر عودة يوحنا الذى يظهر طيفه بالفعل، لكن ليقود الثوار فى طريقهم للقصر حيث تستسلم لهم سالومي، فترقص رقصتها الأخيرة، والحجارة تنهال عليها لتموت مرجومة، وينزل الستار الأخير!

مصير نراه ماثلاً أمامنا منذ بداية المسرحية فقد حلت اللعنة. والمسرحية كلها هى الوجه الآخر للجريمه. إنها العقاب الذى لابد أن يلحق بالآثم وينشب فيه مخالبه.

من هنا كانت العناصر الملحمية والغنائية فى النص المكتوب أرجح من العناصر الدرامية، وكان على الإخراج أن يترجم الصور الشعرية إلى أفعال ومشاهد، ويوازنها بحضور مسرحى يجند له كل عناصر العرض وأدواته من التمثيل إلى المناظر، ومن الموسيقى إلى الرقص.

ومن الإضاءة إلى المؤثرات الصوتية، ومن قطع الأثاث إلى الأزياء. ولقد حقق المخرج فى هذا العرض نجاحاً بعيداً، ووجد للمشاكل التى إعترضته فى النص حلولاً لا تخطر إلا لكبار المخرجين.

ولقد كان الستار من البداية مفتوحاً. فليست هناك مفاجآت، لأننا نعرف ما سوف يقع أو ما نستطيع أن نتوقعه، وإنما جئنا لأننا نعلم أن العرض سوف ينتزع إعجابنا لا بما يقوله ولكن بطريقته فى أداء ما يقول، كما ينتزع المطرب العظيم هتافات الاستحسان وهو يغنى اللحن الذى طالما سمعه المستمعون.

ولماذا لا يبدأ المخرج أيضاً عمله بالغناء؟ لقد قدم لنا منذ البداية منظراً لن يتغير طوال العرض، تماثيل مبتورة الأذرع، هى بقايا قصر كأنما نقف أمامه الآن، فشهد ما صنع الزمن، وما إنتهى إلى الطغيان.

لقد إنقضى كل شيء، ولم يبق إلا صوت البحر يعلو فى المد وينحسر خائراً فى الجزر. ثم يبدأ العرض بالرقصة الأولى التى تستعيدها سالومى فى خيالها، ويجعلنا المخرج نستعيدها معها على المسرح من خلال راقصة شابة تخرج من إهاب سالومى الملكة، كأنها ترى نفسها وهى عارية ترقص لهيرود. وقد صممت الرقصة الفنانة القديرة مايا سليم، وأدتها بإتقان يسار جمعة، على لحن رائع كتبه راجح داود الذى ألف موسيقى العرض كله.

ولم يكن فتح الستار أو إلغاء الحاجز القائم بين زمن المسرحية وزمن المشاهدين إلا وجها من وجوه أخرى لإلغاء أى حاجز آخر بين الخشبة والقاعة سواء كان حاجزاً زمانياً أو مكانيا. ولقد استخدم المخرج هذه الحيلة بكفاءة لأقناعنا بما يدور من حوار، وما يقع من أحداث أراد المخرج أن تكون قريبة منا لنشعر بأننا نشارك فيها بدل أن نراقبها من بعيد.

غير أن المخرج لم يحقق هذا النجاح إلا بالفنانين والفنيين الذين إختارهم للعمل معه، وفى طليعتهم نجوم العرض سهير المرشدى وعبد المنعم مدبولى، ويوسف داود، وسلوى محمود، فضلاً عن المواهب الجديدة حسن العدل، وأمانى يوسف، ومحمود البنا، وعلاء قوقه، وحمدى العربى.

لقد استطاع الممثلون أن يترجموا الكلمات وما وراء الكلمات إلى حياة غنية متوترة. وهكذا يفعل الممثل المبدع. إن عمله لا يقتصر على حفظ دوره المكتوب وإلقائه فى موضعه، وإنما عمله يتجاوز هذا إلى أن يملأ الصمت والفراغ بردود أفعاله، ولفتاته، وحركته ضمن المناخ الذى تضع حدوده الكلمات.

هكذا إستطاعت سهير المرشدى أن تقف على أطلال ممثلة سالومى فتذكرنا بما تنفس فى أجوائها من أشواق عارمة، وما تفاوح من عطور، وتردد من أنغام وأهرق من دماء. وما أجمل نطق سهير المرشدى للغة الفصحى، خاصة حين تنطقها من القرار الخافت العميق. وإنك لتتساءل حين تراها لماذا حرم المسرح المصرى من هذا الحضور الفاغم طوال السنوات الماضية؟!

أما عبد المنعم مدبولى فهو الفنان الذى يحول الهزل إلى فن رفيع، وهو الذى أقبل منه الارتجال، لأن إرتجاله فيض خبرة وتدفق إنفعال. وهو الذى يستطيع اليوم أن يبكينى وأنا أضحك، أى يعيدنى طفلا حين أئن تحت وطأة الهزيمة، وإتلفت فلا أجد ألا طعم الدموع!

ولقد تألق المؤلف وهو يكتب له دوره - دور هيرود الملك المخلوع - حتى أكاد أجزم بأنه كتب الدور ليؤديه عبد المنعم مدبولى دون سواه وكان الأستاذ مدبولى قد لعب فى مسرحية سلماوى «الجنزير» دوراً صغيراً حوله إلى بطولة حقيقية.

ولا أشك فى أن المؤلف نظر فى الدور الذى كتبه للملك المخلوع إلى بطل شكسبير الملك لير. فالعلاقة القائمة بين هيرود وزوجته هيروديا‌س وإبنتها سالومى شبيهة بعلاقة لير مع أبنتيه العاقتين الجاحدتين جونريل، وريجان. وحوار هيرود مع العبد والبستانى شبيه بالحوار الذى يدور بين الملك لير والبهلول.

ولا يفوتنى أن أحيى الفنانين والفنيين الذين صمموا ونفذوا الديكورات والملابس والإضاءة، وسواهم ممن يقفون خلف الستار.

لقد تعاونوا بإخلاص فى أن يقدموا لنا عرضا بديعا نقف أمامه متسائلين إذا كان لدينا من يستطيعون أن يقدموه فلماذا أصبح المسرح المصرى ضعيفاً متهافتا؟ ولماذا فقد جاذبيته وسلطانه؟!.

الأهرام ١٩/٥/١٩٩٩/عدد ٤١٠٧١

سالومى..

بقلم: د. أحمد سخسوخ

لم تكن ملكه، ولكنها كانت أميرة لعوب، أبنه لملكة ولزوج أم يعمل ملكاً.. رقصت عارية فى التاريخ منذ ألفى عام فى قصر الحاكم بالضفة الغربية لنهر الأردن الذى يقع على البحر الميت، وهنا فعلت فعلتها وطلبت رأس الذى كان رسولاً يهيم فى البرية ويقتات بالجراد والعسل، يبشر بالنبى القادم ويهاجم العرش القائم على الزنا.. بعدها ماتت الأميرة وإختفت من الحياة والأناجيل وكتب التاريخ ولكنها عادت ثانية بعد ما يقرب من ألفى عام فى أشعار مالارامية. وموسيقا ماسينيه وريتشارد شتراوس الأوبرالية ، وروايات جوستاف فلوبير وهيرمان سودرمان.

قد رسمها الإيطالى كارافادجو حيث وضعت لوحته فى إحدى كاتدرائيات مالطة، وظهرت على خشبة مسرح مدينة دوسدى بانانيا للكاتب الايرلندى أوسكار وايلد، كما ظهرت على مسرح مقياس النيل عام ١٩٨٨ للكاتب المصرى محمد سلماوى.. وكانت ريتاهيوارث أشهر من قدمتها على شاشة السينما الأمريكية.

والآن تعود لنا بعد أن هزمها الزمن والتاريخ على المسرح القومى، تعود ملكة بعد أن إغتصبت العرش هى والأم من الملك الذى جن وأودع السجن، تعود سالومى وهى تستحم بغير ملابسها فى البانيو بعد..

أن فقدت القدرة على السباحة عارية فى مقياس نهر النيل منذ أكثر من عشر سنوات.

سالومى/ يوحنا.. فى قلب التاريخ

أجمعت الأناجيل الأربعة على أن يوحنا المعمدان، كان ينادى بمعمودية التوبة لمغفرة الخطايا، وكان يقول: (سيأتى من بعدى من هو أقدر منى، من أستحق أن أنحنى لأجل رباط حذائه، أنا عمدتكم بالماء، أما هو فسوف يعمدكم، بالروح القدس).. وفى تلك الأيام جاء اليسوع إليه من الناصرة بمنطقة الجليل وتعمد على يديه فى نهر الأردن.

وكان الملك هيرود فى هذه الأثناء حاكماً على ربع الجليل، وقد تزوج من هيروديا زوجة أخيه فيلبوس، لكن يوحنا إعترض على زواج الملك من زوجة أخيه لأنه زواج باطل، ونقمت الزوجة على يوحنا وإنتظرت الفرصة للإنتقام منه حتى أقام الملك إحتفالاً فى ذكرى مولده، وهنا رقصت سالومى إبنة زوجته عارية، فسر لذلك وطلب منها ما تريده، فخرجت وسألت أمها فأجابتها الأخيرة رأس يوحنا المعمدان وأجابها الملك إلى طلبها، وقدم لها السياف الرأس على طبق من فضة.

البحث عن سالومى فى خيال سلماوى

لقد استحوذت هذه القصة الانجيلية على خيال سلماوى فكتب معالجته الأولى عام ١٩٨٥ متأثراً بمعالجة أوسكار وايلد.. فبعد أن إنسدل الستار عاد سلماوى يبحث عن بقية للأحداث فى الاناجيل وكتب التاريخ، فلم يجد ذكراً لسالومى بعد مقتل يوحنا المعمدان إلا رواية وحيدة مشكوك فيها للمؤرخ جوز يفوس بأنها تزوجت مرتين، الأولى من فيليب الأخ غير الشقيق لوالدها، والثانية من ارسطو بولس، ولا شىء غير ذلك.

وحين عرضت سالومى سلماوى فى مهرجان جرش بالاردن عام ١٩٨٩، ذهب إلى المكان الذى شهد أحداث قصة سالومى قبل ألفى عام، وهناك لم يجد غير الخراب وغير بضعة بلاطات وخامية هى بقايا أرضية بهو القصر الذى رقصت عليه سالومى. ووسط صمت الموت الذى يحيط بالمكان جاءته الإجابة على أسئلة كانت تشغل رأسه عن حياة سالومى، فكانت معالجته الثانية: (رقصة سالومى الأخيرة).

سالومى اللعوب

إن إحتفالات الملك هيرود فى الأنجيل كانت احتفالات بعيد ميلاده، بينما فى معالجة سلماوى الأولى كانت إحتفالات بعيد جلوسه على العرش، وفى المسرحية يتآمر كبير الكهنة والرومان مع سالومى على الناصرى. وهيرود فى المسرحية يعشق الفتاة اللعوب، ولاشين هو وزير بلاطه، كما سيكون فى المعالجة الثانية وزيرا للدولة لدى سالومى، ويوجد إمتداد لشخصية البستانى فى المسرحيتين، فهو فى الأولى يمارس العهر مع سالومى، وفى الثانية يستعد للموت بعد جدب الأرض، كما تجد فى المعالجتين إمتداد لشخصية الناصرى، فهو ثائر تقطع رأسه، وفى المسرحية الثانية مجرد طيف يحرص أتباعه على الثورة، وكان فى الانجيل سجيناً أثناء إحتفالات الملك، ولدى سلماوى كان طليقاً، وفى المرة الثانية كان ميتاً لم يظهر إلا طيفاً، وهو يرفض سالومى فى المسرحيتين.. وسالومى فى المعالجة الأولى أميرة لعوب، وفى الثانية ملكة تناجى طيف حبيبها طيلة الوقت. وهيرود فى المسرحية الأولى عاشق لها، وفى الثانية كاره ومحتقر إياها. وللرومان وجود مكثف فى النص الأول، ويختفى هذا الوجود فى الثانية، وفى الأولى ترقص سالومى فى النهاية وهى تتخلص من أوشحتها السبعة حتى تتعرى وتطلب رأس المعمدان، وفى الثانية تستحم عارية حتى تتزين للناصرى الذى تسعى لأن تحصل عليه حياً بعد موته. وسالومى فى نهاية النص الأول تأخذ خاتم هيرود وتقطع بنفسها رقبة الناصرى، وهو الدور الذى قام به السياف فى الانجيل، وكان هذا تمهيداً لاعتلائها العرش كما سيأتى فى المسرحية الثانية.

سالومى الملكة

يبدأ عالم سلماوى فى مسرحيته الثانية بعد أن حلت اللعنة على المملكة من فعلة سالومى التى مضى عليها سنوات طويلة، وعالم المسرحية هنا شبيه بعالم سوفوكل فى

مسرحية أوديب بعد أن أصاب الطاعون المملكة من جراء فعلة أوديب نفسه.. واللعنة فى عالم سلماوى هنا تسحق الرجال وتفقدهم رجولتهم ويكون البحر مأواهم الأخير، كما تفقد الأرض زرعها وتأخذ الخضرة لون الحمرة والصفرة وتجف الأمطار وتزول قوة الدولة التى تخلو من الرجال حيث لا وجود إلا للخصيان، فقد قتلت سالومى الرجل الوحيد الذى أحبته ولهذا لم تتزوج من بعده، وتنفرد بالحكم وتسرح أعضاء مجلس البلاط حتى تتفرغ لمناجاة الحبيب فتطلب المستحيل، تطلب من القمر أن يعيده إليها حيا، وسالومى لهذا تعد كل ليلة وليمة لم يعرف الملوك مثيلاً لها، ثم تقذف بها آخر الليل إلى الكلاب الجائعة.. فماذا يفيد الجاه والتاج والصولجان إن لم يعد إليها الحبيب.. إنها تطلب المستحيل، تماماً كما يطلب كاليجولا بطل كامى أن يحصل على القمر، وأزوفالد فى الأشباح بطل ابسن أن يمسك بالشمس.

وفى إنتظار الحبيب تستحم سالومى بلبن الماعز وتقوم الوصيفات بتدليك جسدها بحمام العسل وتأكل غذاء ملكات النحل، ثم تغتسل فى النهاية بعطور بلاد الشرق فى إنتظار الحبيب، وهى هنا تفعل ما كانت تفعله كليوباترا وشجرة الدر فى إستخدامهما لبن الماعز وعسل النحل بديلاً للكريمات الحديثة.

وسالومى بذلك تحاول أن تتطهر من المعصية التى إقترفتها فى حق الناصرى.

ويعيد سلماوى هنا الجو العام الذى حققه سارتر فى الذباب، كما يذكرنا موقف سالومى بموقف الليدى ماكبث لدى شكسبير، والتى كانت تغسل يديها بعطور العرب لتتطهر من دماء الملك المقتول.

لقد أصبحت سالومى هنا ملكة بعد أن إغتصبت العرش هى وأمها من هيرود وأودعوه السجن ليلعب دور المهرج المجنون، ويذكرنا جنونه هنا بجنون ليرشكسبير والذى وصل إلى الحكمة بعد أن طردته إبنتاه فى العراء.

(هيرود ربما كنت مجنوناً حين كنت على العرش، لكنى الآن أعقل منهم جميعاً).

ويلخص العبد أحداث سالومى الأولى وأحداث ما قبل المسرحية بقوله لهيرود.

تعرف الدنيا كلها أن سالومى رقصت لك عارية لتحصل على رأس الناصرى، وأن اللعنة قد حلت ببلادكم منذ أن قطعت رأسه). وفى خارج المملكة يتسع أتباع الناصرى

وتذكرنا ثورتهم بتزايد الثورة ضد ماكبث وريتشارد الثالث لشكسبير.. وفى الجزء الثانى نجد سالومى خلف ستار شفاف حيث الوصيفات يقمن بتحميمها حتى تكمل زينتها لتقابل شابا يدعى سراج أعدته لها الساحرة، وما هو الأوسيط لاستحضار الحبيب من العالم الآخر، فتقطر فى فمه السم، وبعد أن تفرغه تقبله حتى يموت.

وتقوم الساحرة بدورها لتحضر روح الناصرى فى جسد الشاب، ولكنه لا ينهض فى الوقت الذى تسمع فيه سالومى صوته ثائراً على ما آلت إليه البلاد من خراب، ويرفض لقاءها، وينبىء عن ثورة شباب الناصرة، ثم يسقط على الأرض.. وبالفعل تصير بعد كلها فى يد الثوار فى الوقت الذى تتزين فيه سالومى لتلقى الناصرى فى العالم الآخر، فهذه ليلة العرس التى تزف فيه إليه ليتساويا، ثم تواصل رقصتها الأخيرة كالدجاجة المذبوحة حتى تترنح فتسقط وهنا يرجمونها بالحجارة كالعاهرات والزانيات، وتنتهى بذلك المسرحية، ولكنها تطرح فى النهاية تساؤلا عما إن كانت العلاقة بين الناصرى (يوحننا المعمدان) وسالومى - وهى العلاقة التى لم تكن موجودة إلا فى رغبة سالومى الشبقة، ورفض يوحنا لها - تسمح بهذا الجموح العاطفى الذى يجعل من سالومى تقدم على كل ما أقدمت عليه دراميا هنا؟.

خاصة وإن إنتقامها - فى المعالجة الأولى - كان له ما يبرره فى طلب رأس الناصرى إنتقاماً لأنوثتها، ولتحقيق حلم أمها كما تقول؟.

رقصة سالومى الأخيرة على خشبة القومى

إعتمدت الفنانة سكينة محمد فى تصميمها للديكور على تكوينات جمالية بسيطة، فالمسرح يتكون من عدة سلالم تؤدى إلى مستوى فى أعلى المسرح، وعلى الجانبين خلف المسرح ومقدمته يوجد تماثيل رومانية أربعة، وأيضاً أعمدة على الجانبين بحيث يبدو المنظر متوازناً جمالياً، وفى الخلفية يبدو البحر، وتظل أمواجه المتلاطمة حلفية للأحداث تخفف من عنفها.. وتعطى موسيقا راجح داود فى البداية إرهاصاً مخيفاً لما سوف يحدث، وتظل الموسيقا طوال الوقت تشكل معادلاً مسموعاً لتطور الأحداث.

وحين تبدأ المسرحية يذكرنا المخرج الموهوب صفاء عبد الفتاح بسالومى الأولى حين كانت صغيرة ترقص عارية (والعرى هنا مجازى وليس حقيقيا) . ثم تحصل على رأس الناصرى، وما هذه الأحداث فى عقل سالومى الباطن.. ويتضح أن المخرج يسعى إلى تحقيق التوازن الجمالى/ الدرامى طيلة الوقت فى حركات المجموعات والممثلين،

كما يستخدم أبواب وطرقات الصالة والبناوير للتمثيل، وهو بذلك يضع المتفرجين داخل الحالة المسرحية ويجعلهم جزءاً منها. ومن أفضل المشاهد المبدعة فى المسرحية مشهد الساحرات الذى يذكرنا بساحرات ماكبث، حيث حركة السماء الملبدة بالغيوم السوداء، والموسيقا التى تؤكد على ميتافيزيقا المشهد، والسلم الذى ينتهى إلى السماء، والساحرات الثلاث خلف الجثة الممدة أمامنا، وسالومى ووصيفاتها يشاهدن وينتظرون أن تدب الروح فى الجسد، وسرعة الإيقاع وتداخل الأصوات وصخب الموسيقى والإضاءة الخاضعة تعيد إلينا جو الساحرات فى ماكبث والعالم الشكسبيرى بطل مفرداته الخارقة والتى تحرك أحداثه، خاصة كما سورها رولان بولانسكى فى فيلمه الدموى ماكبث والذى أخرجه أثر مقتل زوجته شارون تيت.

وفى نهاية المسرحية يجتمع الثوار على خشبة المسرح والصالة يمسكون بالحجارة أثناء رقصة سالومى كالذبيحة يرجمونها بالحجارة فيعيد المخرج إلى أذهاننا مشهد رائع ومخيف من مشاهد فيلم زوربا ليونانى لكازندزاكسى حينما إجتمعت القرية على شكل دائرة فى إيقاع مرعب لترجم بالحجارة الممثلة ايرين باباس، كما يعيد إلى أذهاننا ثورة الحجارة فى فلسطين المحتلة ومصير الحكام القتلة فى العالم الثالث.

ويعتبر دور سالومى لسهير المرشدى نقلة نوعية لها، فهى من الممثلات القليلات فى المسرح المصرى اللائى يمتلكن قدرات تقنية كبيرة لا تتمتع بها كثير من نجماتنا، ولكن المشكلة الحقيقية.

لدى الفنانة سهير المرشدى هى أن الأداء الإنفعالى كثيراً ما يستهويها وهو الذى يبعدها بالضرورة عن أداء أكثر التفاصيل دقة فى الشخصية كما أن قدراتها التقنية المدربة كثيراً ما تنفصل عن المنطقة السيكلوچية بعالمها العاطفى والإنفعالى والخيالى وخبرات العقل الباطن، مما يجعلها تقع كثيراً فى إطار الأداء الميكانيكى، وهذا ما يعوق الممثل الجيد فى الوصول إلى منطقة الإبداع الحقيقى، وهذا ما كان يشغل الكبار من أمثال ستانيسلافسكى واوزينسكايا وبولسلافسكى وستراسبرج وجروتوفسكى وغيرهم.

فحين بدأت سهير المرشدى تنطق أولى كلمات الدور فى العرض عن مجلس البلاط بدأت بأعلى طبقة صوتية لها وبأعلى إنفعال مما تعذر معه أن تنتقل نقلات مختلفة ومتنوعة وصولاً إلى لحظات الذرى فى العرض، حتى بدت هذه النقلات غير مبررة عاطفياً - حيث - على سبيل المثال - نقلتها للحديث عن القمر والبحر والحبيب نقلة بدت

ميكانيكية وكأنها تضغط على زر يبحو لها من إنفعال إلى آخر دون مسافة عاطفية تسمح بهذا الإنتقال.. ومن أفضل مشاهدها على خشبة المسرح هى تلك المشاهد التى بعدت فيها عن إستخدام طبقاتها الصوتية العالية، وهو المشهد الذى إلتقت فيه بسراج حيث أدائها الناعم والرشيق والذى تعبر فيه عن مشاعر دفينة مغلقة غير ما تظهره وهى تعطيه السم.. وقد أعطى إستخدام المخرج لصوت البحر فى الخلفية كما أعطى أداء الفنان الكبير عبد المنعم مدبولى بتاريخه المسرحى الطويل وعمق أدائه ودخوله تحت جلد شخصية الملك السجين المجنون تأثيراً متوازناً بين حالة التوتر والنقيض فى العرض المسرحى.

ولم يكن المخرج موفقاً فى إختيار الفنان يوسف داود فى دور لاشين، إذا أنه قد تنمط فى طريقة أداء واحدة يؤديها فى جميع أدواره رغم إختلاف ملامح هذه الأدوار، مما جعله صورة ثابتة فى عقل المتفرج كما أنه لا يسعى للخروج من هذه الصورة التى تسعى إلى إنتزاع ضحكات الجمهور، فهو يؤدى الجملة بمنحنى معين ثابت، ويتنفس بطريقة محددة تنتهى بعدم وضوح الجملة فى النهاية، ويضحك بطريقة ثابتة حتى وصل إلى أداء نمطى واحد، ومؤكد يصلح هذا للأعمال التجارية الجماهيرية بمفهومها السائد، ولم تترك سلوى محمود فى دور هيروديا أى أثر، عكس مرسى الحطاب الذى كان تشخيصه لدور البستانى عميقاً، وينطبق هذا على محمود البنا وعاصم رأفت وعبد العزيز عيسى وألفت كامل وأمانى يوسف وسامى المصرى وإبراهيم الدالى وحسن العدل، وكان على المخرج أن يوظف طاقات الفنان محمد صلاح فى دور أكثر أهمية لأنه يتمتع بأى إمكانات طيبة تظهر لو أتيحت له الفرصة الحقيقية.

وقد إستطاع المخرج بهذا العمل السيمفونى تقديم قراءة مبدعة شكسبيرية معاصرة لنص الشاعر المسرحى محمد سلماوى الذى حاول أن يقدم اليوم والعصر والتاريخ المتخيل من خلال كلمات درامية مبدعة ورائعة لأحداث لم تكن فى الكتب المقدسة أو غير المقدسة.

أخبار النجوم ١٩٩٩/٥/٢٢/عدد ٣٤٦

الطيور.. لاتزال تغرد

بقلم: نبيل زكى

الكاتب يفتش فى التاريخ عن حلقة مفقودة تربط بين الماضى والحاضر، ولكنه يدرك أن التاريخ لا يعيد نفسه.. وإلا فسوف يتحول إلى مهزلة سخيفة.

لا نقرأ شيئاً في صفحات التاريخ يلقى الضوء على الأحداث التى أعقبت رقصة سالومى الشهيرة فى حضرة زوج أمها الطاغية الملك هيرود بعد أن طلبت - بتحريض من الأم - رأس «الناصرى» ثمناً لرقصتها العارية أمام الملك.

غير أن الكاتب المسرحى «محمد سلماوى» يظل مهموماً بمصير سالومى، وهيرود والأم هيروديا.

ترى ما الذى حدث بعد تلك المصيبة الكبرى التى أودت بحياة الناصرى «يوحنا المعمدان» الذى ينتمى إلى بلدة «الناصرة» فى فلسطين وإهتزت لها أعمدة السماء؟

هذا هو موضوع مسرحية محمد سلماوى الثانية عن «سالومى» وعنوانها «رقصة سالومى الأخيرة».. وكانت الأولى قد عرضت على المسرح فى عام ١٩٨٨.

قبل جريمة قطع رأس الشاب الذى كان يبشر بقدوم المسيح قبل ألفى عام.. كانت الخضرة تعلو على قامة الإنسان.. وكانت الطيور تغرد فى السماء.

أما.. وقد جاء البلاء وحلت اللعنة على المكان والبشر والماء والهواء والجماد.. فإن الثمار أصابها العطب وسقطت أوراقها قبل الأوان والمياه قد جفت.. وماتت الأنهار والبحار.. والحب قد تلاشى.. «الناصرى» مات، ولكنه فى الحقيقة لم يمت، فهو يهيمن على كل حدث، وأسمه يحمل دلالة ذات خصوصية.

ولما كانت صيحة البحث عن الخلاص تدوى فى أرجاء المسرح.. فإن هذا الخلاص لن يكون مجرد قضية فردية، وإنما لابد أن يكون جميعاً يشمل الجماعة البشرية التى تضرب بجذور عميقة فى تلك البقعة من الأرض.

وهنا نكتشف أن أحفاد ذلك الشاب القادم من الناصرة هم الثوار الذين إنتفضوا لكى ينتزعوا العدل والحق ويتحرروا من الجلادين وقاطعى الرؤوس الذين إغتصبوا كل شيء.. إنهم أبطال الحجارة.

«محمد سلماوى يعتبر أن الجريمة بدأت قبل ألفى سنة.. فى اللحظة التى عوقب فيها شاب «أطهر من شعاع الشمس» ورجل كامل على عنقه ونقائه.. ومازالت هذه الجريمة مستمرة.

فى جو الظلمة.. ودهاليز القصور، حيث لاتزال تفوح رائحة الجريمة بعد مرور سنوات على إرتكابها.. تتجمع الخيوط للثورة على الظلم والفساد.

الملك هيرود سجين فى قصره، وأصبح مغلوباً على أمره بعد أن أصبحت سالومى هى الملكة التى تدير دفة الحكم ومعها أمها.

هل أدى قطع رأس «الناصرى» إلى القضاء عليه؟

سنوات عديدة مضت وشبحه مازال يخيم على كل ركن فى موقع الجريمة.. والجميع لا يكفون عن الحديث همساً، ثم علنا، عن اللعنة التى حلت بكل شىء وأصابت كل شىء.

وسالومى لا تجد حولها سوى المنافقين وأنصاف الرجال، الذين يغيرون جلودهم فى كل لحظة.. ولا تجد أمامها سوى الكذب والعهر. لقد ظنت ـ مع عشيرتها ـ إنها قتلت الحلم، وأخمدت النيران المتأججة ولكنها تكتشف أن الحلم لايزال حيا.. والجمر يشتعل تحت الرماد. كانوا يخافون من «الناصرى» حيا، والآن يخافونه ميتاً.

وها هى قلاع الظلم تتهاوى واحدة بعد الأخرى.. مع زحف المحرومين والمتعبين.. و «الرعاع».

المسرحية الأولى بدأت باحتفالات هيرود بعيد جلوسه على العرش، والمسرحية الثانية تنتهى بسقوط عرش الفساد والقهر والشهوات.

فالزهرة قد يصيبها «ما هو أسوأ من الذبول».. وهذا ما حدث لكل الكائنات لأن صوت الشهيد كان لايزال يصدح فى البرية.. ويصم الأذان وينذرالطيور التى لاتزال تغرد.

هزنى من الأعماق.. الأداء المبدع للفنانة الكبيرة سهير المرشدى «فى دور سالومى» والفنان العبقرى الذى يثبت فى كل يوم أنه قادر على المزيد من العطاء عبد المنعم مدبولى «فى دور هيرود» ومرسى الحطاب «فى دور البستانى».

ونجح المخرج «هناء عبد الفتاح» فى أن يحرك خيال المشاهد وأن ينقل إلينا روح التاريخ عن طريق سيطرة كاملة وخلاقة على مفردات العمل المسرحى.

الأخبار ١٩٩٩/٦/٢/ عدد ٣٤٦٩٢

رأس يوحنا.. ورقص سالومى

بقلم: سناء فتح الله

رقصة سالومى الأخيرة.. مسرحية تأليف محمد سلماوى وإخراج الفنان د. هناء عبد الفتاح وقد أصبح من قلائل مبدعى الإخراج المسرحى فى المسرح المصرى.. وقدمت على خشبة المسرح القومى.

المسرحية - وللحق - يحظى فيها الكاتب باختيار فترة من فترات صمت التاريخ أو صمت اللعنة عقب مقتل أحد الأنبياء.. فحقت اللعنة على المكان وفى إمتداد الزمان.

وليتصور حدث هذه اللعنة من يشاء وما يشاء فلا عتب هنا على أى تصور.

وقبل أن تبدأ المسرحية.. ومع سقوط الحائط الرابع حيث أستار المسرح مفتوحة على مشهد قصر هيرود وهيروديباس بأعمدته وتماثيله والفراغ هنا هو الحدث الذى يقول مع صوت أمواج البحر التى تعلو وتخفت.. إن كل هذه الأمواج لم تغسل بعد دم الشهيد يوحنا المعمدان الذى راح فى نزوة شهوة الملك هيرود ليشاهد إبنه زوجته ترقص وهى الجميلة سالومى لتخلع السبع طبقات من غلالات ثوبها.

ولكل طبقة رموزها الدينية وترقص عارية كقمة النشوة.. ولها ما تريد من طلبات.. وإزاء كبرياء أنوثة الأم هيروديباس المهدرة أمام رفض يوحنا المعمدان لرغباتها ومن وراء هذا العرض أطماحها السياسية لقهر ودحض أنصار يوحنا وما ينبىء به من قدوم السيد المسيح وكانت سالومى الشابة الصغيرة الجميلة هى أداة هذه الجريمة ثم تبدأ مسرحية سلماوى من هذا المشهد الأخير حيث يبدأ التصور الخاص للكاتب.. وهى منطقة إبداع حر تختلف عن مسرحية أوسكار وايلر فى الجزء الأول لعرض «سالومى» لنفس الكاتب.

وكانت من الأعمال الناجحة الجيدة إعداداً وإخراجاً وتمثيلاً.

ثمة بعض الملاحظات الخاصة بالعرض:

● إستعراضات مايا سليم.. جميلة جداً ورقصتها شديدة الرقة بما فى ذلك الملابس وموسيقى الفنان راجح داوود والمؤدية يسار عنتر جمعة ولحظة الإضاءة فى الإخراج بأنها هى نفسها «سالومى» التى أصبحت بعد سنوات عديدة هى الفنانة سهير المرشدى محور عرض المسرحية لنرى كيف أصابتها اللعنة «كسالومى».

● تمثلت اللعنة هنا فى نص الكاتب بأن أصيبت «سالومى» بحالة من جنون العشق والوله الشديد لمحبوبها الذى عشقته ورقصت برأسه على طبق من الفضة.. كنوع من عذاب الحب المستحيل فى مناجاة المعشوق الشهيد لعله يعود، وظلت هذه المناجاة طوال

الفصل الأول دون تقدم فى «الحدث» إنها تتعذب بحب من رحل شهيداً على يديها ورقصت برأسه وتعثرت الدراما.

وقد أصبحت «الحاكمة» القاسية المتغطرسة والتى لا تملك سوى رغباتها الجامحة فى حب يوحنا.. والذى يمثله هنا «حمدى العربى» وهو شاب عليه مسوح الرهبان وإن لم ينطق بكلمة واحدة ويلبس زى الإحرام فى ومضات حضوره غير المرئى للجماهير! فى البنوار شمال ومرة فى البنوار اليمين.

● وهذه بالمناسبة إحدى «شطحات» المخرج وربما تصور العرض على مسرح رومانى أو مسرح مفتوح وإنطلق يستغل كل مفردات قاعة المسرح القومى بجمهوره.

ـ فالمعاصرة فى دخول الفلاح «حسن العدل» من قاعة الجمهور. وكان هذا المشهد يكفى لما يريد أن يقوله من الرموز وحسن العدل من كبار ممثلى المسرح وللحق وأداؤه جيد صوتاً وتمثيلاً وحضوراً.

ـ استغل المخرج فى نهاية المسرحية بإضاءة قبة قاعة عرض المسرح القومى لترمز لقبة المسجد الأقصى وشبح يوحنا يحتضن الثائر علاء قوته وكلاهما يرفع يده بعلامة النصر الفلسطينية حيث ترفع اليد بأصابع السبابة والوسطى فقط لتشير للنصر آجلا أو عاجلاً.. ضد ورثة قتلة الأنبياء. والمعروف أن علاء قوته أيضاً من أبرز ممثلى المسرح حالياً.

ـ كان هناك من كبار ممثلى المسرح المشهود لهم ببث روح الحياة فيما يقدمونه فى دور البستانى (الفنان القدير مرسى الحطاب) والفنانة ألفت كامل ومحمود البنا فى دور (سراج) والفنان إبراهيم الدالى (حرمع).

ـ والفنانة الكبيرة.. سهير المرشدى التى ظلمت بالفعل بتصميم الملابس التى ظهرت بها وماكياج مسارح الكابوكى والنود التى أخفت كل ملامح التعبير وربما المقصود أن تعبر بجمود الوجه والقسوة حيث ينسحب معها سمات جماليات ما تقول.

ـ الفنان الكبير عبد المنعم مدبولى.. هو العامل الملطف دائماً الذى يخرج بالجمهور من حيازة النص إلى حيازته الخاصة ثم يعيدك إلى النص ثانياً بمقدرة وبساطة شديدة. وهو الاستاذ.

● لغة المسرحية.. لها تميزها ورقيها بلغة عربية فصيحة وبسيطة وجميلة تكاد تصل إلى بداية مرحلة شعرية.. حيث أن المسرح عموماً ولد شعرا.. وأرقى مسرحيات فى

العالم كله هو ما كان شعرا أو ما استطاع أن يقرب لهذا الرقى اللغوى إلى درجة من درجات الشعر.

- ثمة ملاحظة.. أين دور هيروديا‌س «الأم» أساس هذه المأساة.. هل نسى دورها المؤلف!

● اتصور أيضاً أن النص يضم مسرحيتين.. كل منهما من ذات الفصل الواحد.

الأخبار ٧/٦/١٩٩٩/عدد ١٤٦٩٦

المسرح الحديث

١ - مسرحية : الطيب والشرير

إعادة عرض:

رقصات: سمير جابر — أغاني وأشعار: جمال بخيت — موسيقى: على سعد

تصميم إضاءة: سمير فرج — ملابس: د. سامية عبدالعزيز — ديكور: د. محمد عزب

تأليف: ألفريد فرج — إخراج: أحمد عبدالحليم

تمثيل: يحيى الفخراني — سوسن بدر — محمد متولى... سيد عزمى

فكرة المسرحية: العمل مستوحى من ألف ليلة وليلة حيث يطرح فكرة الخير والشر فهما وجهان لا يتغيران للإنسان فى كل زمان ومكان فالإنسان الشرير وإن تظاهر بالطيبة لا يستطيع أن يصمد طويلا أمام اغراء الشر وأيضا الإنسان الطيب لا يمكن أن يصبح شريراً وإن أراد فمعدنه الطيب يسبقه ليحيمه من الشر.

بيان إحصائى

تاريخ تقديم العرض	مكان العرض	عدد الحفلات	إجمالى الدخل	الصافى	عدد الرواد
من ٩٨/٧/١٦ وحتى ٩٩/٨/٢٧	السلام	٣٠	٨٨٣٠٨	٦٧٩٩١	٦٩٥١

لم تواكبها حركة نقدية.

٢ - مسرحية : مشاحنات

إعادة عرض:

تأليف: كاترين هايس — رؤية موسيقية: إنتصار عبدالفتاح — إضاءة: سمير فرج

ديكور: ياسمين جان — إعداد وإخراج د. هناء عبدالفتاح

تمثيل: ماجدة الخطيب — صفاء الطوخى — لبنى محمود

بيان إحصائى

تاريخ تقديم العرض	مكان العرض	عدد الحفلات	إجمالى الدخل	الصافى	عدد الرواد
من ٩٨/٨/٢ وحتى ٩٨/٩/١٣	يوسف إدريس	٢٣	٨٠٠	٥٨٤	١٩٤

لم تواكبها حركة نقدية.

٣ـ مسرحية : دائرة الوهم

مستمدة عن ثلاث مسرحيات لألفريد فرج
إضاءة: حاتم فريد
ديكور وملابس: ياسمين جان
إخراج: دنيا أمين
تمثيل: فانيا اكسرجيان
أحمد صابر
مروان الحموى
سلامة عبدالغفار
شريف صلاح
ليلى سامى
وليد عبدالجواد
محمد عمارة
عماد حسن

فكرة المسرحية : تدور حول ثلاث مسرحيات هى بقبعة الكسلان والمشوار الأخير ودائرة التبن المصرية وتطرح فكرة هل من الممكن أن يصبح الصعلوك بطلا تراجيديا؟

بيان إحصائى

تاريخ تقديم العرض	مكان العرض	عدد الحفلات	إجمالى الدخل	الصافى	عدد الرواد
من ٩٨/٨/١٣ وحتى ٩/٣/٩	وكالة الغورى	١٨	٨٦٨	٦٢٠	٣٧٩

لم تواكبها حركة نقدية.

٤ ـ مسرحية : المراكبى

تأليف: سامح مهران
موسيقى: باسم العطار
ديكور وملابس: نعيمة عجمى
تمثيل: عمرو عبدالجليل
صفاء جلال
هبه كامل
يوسف إسماعيل
جلال العشرى
إخراج: ناصر عبدالمنعم

فكرة المسرحية : تدعو إلى أن يتحول الإنسان إلى نصف رجل ونصف امرأة وبالتالى لم يصبح إنسانا أو هو خلع عنه هذه الصفة، فلا هو إنسان فى بعدة المادى وبصفاته التكوينية وبثينة الجسدية ولا فى بعدة الفكرى.

بيان إحصائى

تاريخ تقديم العرض	مكان العرض	عدد الحفلات	إجمالى الدخل	الصافى	عدد الرواد
من ٩٨/٩/٢٥ وحتى ٩٩/١٠/٩	السلام	١١	٦٧٣	٥٠٠	١٣٥

لم تواكبها حركة نقدية.

٥ـ مسرحية : طبول فاوست

صياغة درامية: سعيد حجاج تصميم حركي وأداء: كريمة منصور ديكور وملابس: نعيمة عجمي
رؤية فنية وإخراج: إنتصار عبدالفتاح
تمثيل: حنان يوسف مجدى إدريس ضياء عبدالخالق
سماح عباس سالى عباس أن توماس

غناء : أحمد حجازى ـ سهير حسين ومع حربى الطائر

فكرة المسرحية : رؤية مصرية لمسرحية فاوست للكاتب الألمانى جوته.

بيان إحصائى

تاريخ تقديم العرض	مكان العرض	عدد الحفلات	إجمالى الدخل	الصافى	عدد الرواد
من ٢٣/١٠/٩٨ وحتى ٢٦/١٠/٩٨	السلام	٤	١٤٨٣	١٠٥١	٢٠٨

لم تواكبها حركة نقدية.

٦ـ مسرحية : تفاحة يوسف

عن مسرحية الكلمة الثالثة لإليخاندرو كاسونا ترجمة : د. سامى عبدالحليم إعداد : د. مدحت أبوبكر
ألحان: جمال عطية استعراضات: الجداوى رمضان إخراج : فؤاد عبدالحى
تمثيل: عبدالمنعم مدبولى سحر رامى رياض الخولى
صبرى عبدالمنعم عمرو عبدالجليل أحلام الجريتلى
مديحة أنور عائشة الكيلانى والمطرب : حسن عبدالمجيد

فكرة المسرحية : تصور حياة إنسان عاش حياته الأولى فى آعالى الجبال ثم عودته إلى واقعة المتحضر ووصول مقابل له من العالم المتمدين من خارج المكان ليلتقيا معا وسط فساد المجتمع.

بيان إحصائى

تاريخ تقديم العرض	مكان العرض	عدد الحفلات	إجمالى الدخل	الصافى	عدد الرواد
من ٢٦/١١/٩٨ وحتى ١٧/١٢/٩٩	السلام	١٥	٨٤٢٤	٦٣٥٦	٩٤٧

لم تواكبها حركة نقدية.

٧- مسرحية : أحلام للبيع

تأليف وأشعار: مصلح محمد   موسيقى وألحان: إبراهيم حزين   استعراضات : هانى الهادى
ديكور وملابس: مهيرة دراز   إخراج: محمد عابدين
تمثيل: وجدى العربى   سلوى عثمان   محمد جبريل
محمد عابدين

فكرة المسرحية : تطرح صور لنماذج بشرية من خلال عالم الموظفين ووضعها فى صور بسيطة حية من الواقع.

بيان إحصائى

تاريخ تقديم العرض	مكان العرض	عدد الحفلات	إجمالى الدخل	الصافى	عدد الرواد
من ٩٨/١١/١٢ وحتى ٩٩/٣/١٧	قاعة يوسف إدريس	٥٩	٦٩١١	٤٩٨٩	٢٣٨٢

لم تواكبها حركة نقدية.

٨- مسرحية :ملك الأمراء

تأليف: فكرى النقاش   أشعار : عزت عبدالوهاب   ألحان : ماجد عرابى
استعراضات: حسن السبكى   ديكور وملابس: مهيرة دراز   إخراج: عمرو دوارة
تمثيل: محمود مسعود   جليلة محمود   رضا الجمال
ماجدة حمادة   إبراهيم الدالى   عبدالسلام الدهشان
طارق الباجورى   عصام عبدالله   عبدالله حفنى

فكرة المسرحية : تدور حول علاقة الحاكم بالمحكوم خاصة لو كان حاكما ظالما من خلال فكرة العدل... هل العدل الكامل له وجود هل العدل أصبح مستحيلاً .... العدل مسئولية من الحاكم أو المحكوم.

بيان إحصائى

تاريخ تقديم العرض	مكان العرض	عدد الحفلات	إجمالى الدخل	الصافى	عدد الرواد
من ٩٩/٤/٤ وحتى ٩٩/٥/١٣	قاعة زكى طليمات	٣٣	٢٠٣٧	١٤٥١	٧٩١

لم تواكبها حركة نقدية.

الجمهورية .. الأسبوعي ٩

«المراكبي» مسرحية لا يراها أحد؟!!

بقلم: حسن سعد

المسرح ليس حالة من الغموض أو الفوضى، وإنما هو لحظة تنويرية عالية الأحساس بما يعرض لتجد لدى المتلقى جماليات التأثير والتفاعل حتى لايصبح ماهو معروض جسما غريبا ومنفرا ويستعدى المتلقى ويأخذ موقفا مغايرا منه.. هذا الاحساس انتابنى وأنا أشاهد عرض «المراكبى» على خشبة المسرح الحديث، والعرض يقع فى محاذير كثيرة، شكلية وموضوعية، الشكلية أنه لا يصلح للمسرح الكبير وإنما للقاعة، لأنه يعالج قضية صغرى ومن خلال شخوص قليلة، بما فى ذلك استخدام مفردات العملية المسرحية من ديكور واضاءة حركة الممثل وكلها جاءت متواضعة إلى حد بعيد..

المسرحية من حيث مضمونها تقدم فكرة فى غاية الخطورة، ليس لأهميتها وإنما لكونها فكرة مريضة، لا أدرى كيف نشبت فى عقل كاتبها وكيف تفاعل معها المخرج.

كاتب المسرحية سامح مهران نصب شباكه على فكرة لا توجد الآن أو قبل حتى فى الفكر المسرحى العربى وهى فكرة ماتت فى مهدها حيث تدعو إلى أن يتحول الأنسان إلى نصف رجل ونصف امرأةوبالتالى لم يصبح إنسانا أو هو خلع عنه هذه الصفة، فلا هو الإنسان فى بعده المادى وبصفاته التكوينية وبنيته الجسدية ولافى بعده الفكرى، حيث لا يفكر بعقل إنسان، ولاهو جنس آخر، لأنه جنس غير مألوف، وهنا ماذا يريدان يقول الكاتب والعرض ومخرجه ناصر عبدالمنعم.. الخطاب المسرحى هنا مشوش ومتضارب وفيه تناقض فكرى وهوس عقلى، بلا قصور فى التفكير مسرحيا ودراميا. هذه الفكرة لاتصل لدرجة النصاب الدرامى والحدود الدنيا للمسرح : فكانت أشبه «باللقيط» المشوه الرأس الملقى فى الطرقات، وليس مميزاً، هل هو إنسان أو حيوان أو حتى آله بلا روح.. وهو جسد، لكنه جسد أشبه بالمادة الخام التى لم يتم تشكيلها بعد.. يتوهم المتلقى أنه بصدد الثنائية الدرامية بين شاب وفتاة، يلتقيان، ثم يتباعدان، يتجاذبان ويتنافران، لكن الشاب والفتاة ليسا شخصيات من لحم ودم، بل هما مجموعة من الأفكار، لا تتصارع، ولكنها تتجادل فى حوار خال من المعنى والمضمون وتتداخل معها شخصيات أخرى كالفتاة والشرطى والمراكبى وهنا ما علاقة هذه الشخصيات بها وما هى الدلالات الدرامية وليس جدلية الحوار بالضمون العام أو الخاص لما هو طمروح؟! التنافر واضح

بين الشخوص حيث لاتوجد علاقة حقيقية أو وهمية بغية توضيح أوفك رموز وطلاسم الفكرة الهوسية والتى دارت فقط فى رأس الكاتب وخلت من رؤية المخرج والصورة المرئية، حيث الديكور فى الخلفية لا يرمز إلى شيء ويجهد المتلقى فى محاولة معرفة ماذا يمثل وهو بالتأكيد رمزى ثم فجأة المركب وهو واقعي.. العرض خليط من أفكار وهمية وأفكار مشحون بها الكاتب من أعمال أخرى، لكنها خلطة غير متوائمة ولا تمثل كيانات ذات ملامح ثابتة، حيث يبدأ العرض باغنية سعد عبدالوهاب «الدنيا ريشة فى هواك» ثم تقذف الكلمات من أفواه الممثلين دون أدراك معناها ودون أن توظف كأستخدام كلمات «ليبرالى ودياليكتيكى.. إلخ» الحوار فيه سفسطة وجدل لا طائل من ورائه.. حتى الحوار لا يرقى لمستوى الحوار الدرامى فمثلا يتضمن كلمات مثل «أنت عاهر ما فى هذا شك» هذا الكلام يقوله الحبيب لمحبوبته، ثم الانحراف فى تركيبة الجمل الحوارية مثل «الراجل كان يقبل نفسه، ويحتضن نفسه ويعتصر شفتيه» والى آخر هذه النوعية من الجمل.. حاول المخرج أن يجد حلولا مرئية بإشكالية الشرنقة ومحاولة اضافة بعد ذات معنى، لكنه اضاف شكلا لا يخدم المضمون؛ لأن المضمون غائب .. وهنا حاول الممثلون استنطاق المعانى فى الأداء، لكنها خاوية فكان الأداء مثل الذى يحمل فى يده سلة ممتلئة بالقاذورات ثم يفرغها فى وجه المتلقى ليقع فى «الاغتراب».. اغتراب انعدام الفهم واغتراب انعدام وصول المطروح إليه، لا عقلياً ولا وجدانيا والاغتراب هنا مركب سياسى واجتماعى حيث من المسئول ومن الذى دفع هذه الأفكار لكى تتولد لدى الكاتب وكيف توحد معها المخرج وأقتنع بها؟.. اجتمع للعرض مجموعة من الممثلين الجيدين عمرو عبدالجليل وصفاء جلال وجلال الشعرى ويوسف إسماعيل وهبة كامل، لكنهم كانوا يصارعون الهواء أو الخواء.. أما ديكور نعيمة عجمى فهى أفضل بكثير من كل أعمالها السابقة.

الجمهورية ٩٨/١٠/٨ عدد ١٦٣٥٥

الجمهورية .. الأسبوعى ٩

المراكبي بين التجريب وآثار الدش والعولمة!

بقلم: د. أحمد سخسوخ

ماذا يفعل المرء منا لو انقلبت مفاهيم المعانى السامية التى ينادى بها ويتخذها نموذجا طيبا لحياته؟ ماذا لو انقلب مطلب تحقيق العدالة إلى معنى مختلف عما تربى عليه الوجدان وأصبح يعنى مثلا مشاركة كل منا للآخر.. فيما لايمكن المشاركة فيه، كأن

يشارك الغريب أو الصديق حق الاستمتاع بزوجة الآخر أو بالآخر نفسه أيا كان رجلا أو امرأة حتى يصبح أمرا مشاعا بين الجميع...! وإذا لم يتحقق هذا، فماذا لو تحول كل منا إلى رجل وامرأة فى آن واحد لتتحقق العدالة فى الجسد الواحد ويتحقق الاكتفاء الذاتى كأن يصبح كل منا رجلا وامرأة فى آن واحد.

أهى دعوة للتجريب فى الأفكار أم هى آثار الدش ومسلسلات ديناستى ودالاس والجرىء والجميلات من المسلسلات الأمريكية.! أم هى انفصال الفنان عن واقعه ليحلق فى أفكار تجريدية يصدم بها المشاعر الطيبة فى أولاد البلد! أهى دعوة للتفلسف الذى لا يستند على أرضية صلبة! أم هو التأثر بالفكر الأمريكى الذى يغزو العالم فى عصر العولمة؟!

على مسرح السلام يعرض من تأليف سامح مهران وإخراج ناصر عبدالمنعم مسرحية المراكبى.. حيث نجد أنفسنا أمام فتى وفتاة يجلسان أمام كورنيش البحر، يطلب الفتى أن يقبل فتاته التى لاتمانع ببرود، ثم يتمنيان معا أن يصعدا إلى أتوبيس مزدحم وكأنهما لا يعرفان بعضهما البعض حتى تتاح لجسديهما أن يلتقيا، ثم يريان أن أجمل ما فى الأسماك أنها لا تحتاج إلى خلع ملابسها حين تريد ممارسة الحب دونما حاجة إلى مكان، وسرعان ما يجدان فى هذا وقاحة وسفالة، فالأجيال المتعاقبة من الأسماك ليس لها شرعية، ثم يفكران فى السينما، فهناك ستجد يده طريقها إلى صدرها، وستفك هى أزرار بنطاله، ولكنهما يختلفان حول بنطاله الوحيد الذى يملكه وليست به أزرار، ولكن الفتاة تعترض، ففى كل مرة تذهب فيها إلى السينما تصدر سوستة بنطاله أصواتا كأنها لعجلات حربية حتى أنها تشعر وكأن الجميع يعرفون ماذا تفعل.. ولكن الفتى يعترف بأنه مصاب بمرض جلدى مزمن وهى لهذا تتهمه بالجبن، فماذا لو قد مارسا الحب وانتقلت إليها العدوى؟.. ولكن الفتاة رغم ذلك تحب فى فتاها ثقافته ويحب فيها هو البراءة - كما يدعى فى بعض الأحيان - ثم يتحدثان عن الديالكتيك وعن الوجودية والبرجماتية والتدرج من البسيط إلى المركب وديكارت وفن عصر النهضة والفولكلور وكروية الأرض ثم - بعد أن يصفها بالبراءة - يؤكد لها أن لديه قائمة بأسماء عشاقها وبالعهر ثم يسألها عن الشرنقة أن كانت تصلح لأن يتبادلا فيها القبلات التى يصنعانها بالكلمات.. حيث يغمض كل منهما عينيه ويتخيل غرف الشقة والبانيو الذى تتمدد فيه الفتاة عارية، ثم يلتقيان ويسبحان فى ماء وهمى، وبعدها يمسك بهما الشرطى، ولكنهما يحدثانه بمستوى ثقافى أعلى من

مستواه .. يحصل الشرطى من الفتى على رشوة فى مقابل أن يأخذهما إلى عرض البحر عن طريق أخيه الذى يملك مركبا، وفى عرض البحر يسير بهما المراكبى إلى حيث منطقة جبل المغناطيس ـ كما يدعى ـ وفى عرض البحر يمارس الفتى والفتاة الحب، وبعد أن تكون الخمر قد لعبت برأسيهما ورأس المراكبى، يتحدث الأخير عن العدالة حيث يدعى أن عالمنا ينقصه الميزان لكى يتحقق الأكتمال وفيه تحقيق العدالة، والعدالة التى يريدها هى أن يشاركهما متعتهما :

المراكبى : (...) من حقك أن تستمتع بها، ومن حقها أن تستمتع بك، ومن حقى أن استمتع بها، وتستمتع بى وأن استمتع بها وتستمتع بى، عالم دافىء رحب حيث لامجال لفروق أو تمايزات، هذه هى العدالة بحق (هاتفا) شركاء حتى الموت ويوافق الفتى فى النهاية على ما يريده المراكبى حيث لا يمثل هذا بالنسبة له سوى (مجرد حادثة سنتذكرها فى الكبر ونبتسم ابتسامة رضا بأننا تجاوزناها) .. ولكن الفتاة ترفض وتلقى بنفسها إلى عرض البحر ولا تعود، وهنا يعلن المراكبى أن : (الاستنماء هو الحل)، كما يؤكد أن الفتاة التى قذفت بنفسها إلى البحر لكى تنجو من اقتراحه سوف تصبح (رنجة) وتخسر الحياة، وتنتهى المسرحية بأنهما أى المراكبى والفتى قد انقذا من الموت بموافقتهما على اقتراح الأول .. ثم يتلو ذلك مشهد لا علاقة له بالمسرحية حيث مكان فسيح يجلس فيه رجل على كرسى يغزل بالإبرة ويمسك بالبكرة آخر يؤدى حركات الأطفال الرضع، وفتاة تنفخ بالونات، ويدخل الفتى وهو منقسم إلى قسمين، جزء منه يمثل رجلا له شارب والجزء الآخر يمثل إمرأة ونسمع صوته قائلا:

(قبلنى .. أخشى أن يمر أحد .. فكر فى شىء آخر ما رأيك فى نزهة بحرية) ثم إظلام وينتهى عرض المراكبى على خشبة المسرح الحديث.

والمسرحخية بذلك ـ من حيث الفكرة ـ دعوة صريحة لحل مشكلاتنا الجنسية بطرح مفهوم جديد للعدالة بأن يشارك كل منا الآخر فى إمرأته أو حبيبته لكى تحل المشكلة الاقتصادية أو مشكلة الحرية ومشكلة الإسكان المستعصية على الحل أو مشكلة الفقر، حيث يدفع من يملك إلى من لا يملك، أو لكى تتحقق العدالة على مستوى آخر يتحول المرء إلى رجل وامرأة فى أن حتى لا يحتاج إلى أحد آخر ويحقق فكرة الاكتفاء الذاتى.

ويبدو أن أثار الدش والمسلسلات الأمريكية والعولمة قد ظهرت أثارها جيدا فى هذه المسرحية.

وإذا كان الجانب السلبى من العولمة هو محو الشخصية القومية، إلا أن العولمة لها جانبها الإيجابى أيضا، حيث لا نستطيع أن نعيش بمعزل عن ابداعات العالم فى كل مجال، وبالطبع تطرح فكرة العولمة من جانب آخر تأكيدا على الهوية القومية التى تنشط فى مواجهة ثقافة الهامبرجر والجرىء والجميلات وغير ذلك من الفكر الأمريكى الذى نستورده عبر الدش وغير الدش.

وقد جاءت هذه الأفكار فى المسرحية عبر بناء ضعيف وشخصيات ثابتة أو شخصيات قافزة، فالفتى من بداية المسرحية حتى نهايتها لم يتغير أو يتطور، وإن كان - فجأة - فى النهاية يظهر فى مشهد لا علاقة له بالمسرحية ينادى بالاكتفاء الذاتى من خلال ظهوره كرجل وامرأة فى آن معا.. كما أن تحول الفتاة فى النهاية لا يتفق مع المقدمات التى جاء بها الكاتب عبر الشخصية، فهى لم تمانع من ممارسة أى شىء يطلبه منها فتاها، حتى لو كان هذا أن يصعدا إلى أتوبيس مزدحم لتختلط أجسادهما، أو يذهبا إلى السينما لتفك أزرار بنطاله وهى التى تمجد السمك لأنه لا يحتاج لأن يخلع ملابسه وهى التى لم تمانع من شرب المخدرات، وهى أيضا التى يتهمها فتاها بالعهر، وبالطبع تقود كل هذه الصفعات إلى التحلل الخلقى والذى لا يقود الفتاة إلى الانتحار لتحمى الأخلاق التى تفتقدها بداخلها.

وإذا كان المؤلف يكتب حوارا منمقا، إلا أنه حوار مفتعل، ولا يستخدم فيه سوى صوته الداخلى وليس صوت شخصياته:

(الفتاة : (...) إننا فى حالة ديالتيكية ينتج عنها مركب جديد تنال فيه براءتى قسطا من ثقافتك، وتكتسب من خلاله ثقافتك بعضا من براءتى (...) الفتى : اقتراح وجيه، ولكنك بالطبع تعرفين أن بلدنا مكتظ بالسكان).

ثم ينتقلان من الحديث عن أزمة السكان إلى الفلسفة الوجودية وديكارت والبرجمانية وغير ذلك من الحوارات التى لم يجرؤ سارتر أو جابرييل مارسيل على استخدامها بمسرحياتهما، وهما اللذان نقلا الفلسفة إلى المسرح ولكنهما نقلاها بلغه المسرح وليس بلغة الفلسفة.

لقد حاول المؤلف أن يجرب شيئا جديدا، ولكن الحظ لم يحالفه، فبدا كل شىء مفتعلا وبعيدا عن التربة التى يجب أن تظهر أثارها على وجهه وملابسه ولغته.. وقد حاول المخرج أيضاً أن يجرب ولكنه كان محاصرا بأوراق المؤلف وكلماته فجاء بديكور تجريدى وجاءت حركته جميلة ورشيقة فى بعض الأحيان حين يسبح الفتى والفتاة فى

ماء وهمى، وبحركات مستهلكة كأن يقف الفتى وظهره للجمهور ويداه تظهران لنا وكأنهما يدا شخص آخر يقبله.

استخدم المخرج جملا موسيقية غريبة وأغنيات غريبة بجانب أغنيات شعبية لـ حسن الأسمر مما أعطى مذاقا متناقضا.

ولم يكن عمرو عبدالجليل فى أفضل حالاته الفنية، فقد كان يبدو متهافتا يخلو من الحماس الذى يجعله يقبل على التشخيص بكل خلاياه، وكان اختيار المخرج لصفاء جلال جيدا، إذ تنطبق ملامحها الشكلية وقدراتها الحركية مع الدور، وإن كانت تحتاج إلى مران أكثر على خشبة المسرح.. ويتمتع جلال العشرى بإمكانية ممثل جيد وحضور كبير على خشبة المسرح، وتخلو نبرات يوسف اسماعيل من دفء المشاعر لاعتماده الأساسى على حنجرته.

ولكن ألا يفرض هذا العصر بأفكاره الغازية أن نقف فى مواجهة التيارات الفاسدة التى تحملها الرياح من الغرب، فى الوقت الذى يجب أن نعمق فيه أفكارنا بنتاجات البشرية التى يمكن أن تفيدنا

إن رياح الغرب ليست كلها خالصة ونقية، فأحيانا تحمل السموم، وأحيانا أخرى تحمل ما ينضح الثورة

(أخبار النجوم ٣١/١٠/٩٨) عدد ٣١٧

بعيد عن القرار غير المسبوق بإيقاف مسرح

«تفاحة يوسف».. وغياب «الكلمة الثالثة»

بقلم د. حسن عطية

تعودنا على أن يأتى قرار ايقاف عرض مسرحى ما من الرقابة على المصنفات الفنية أو من أجهزة أمنية أو دينية أو سيادية، فهكذا كان الحال مع عروض مسرحية مثل «المخططين» ليوسف أدريس وإخراج كرم مطاوع، و «العرضحالجى» لميخائيل رومان وإخراج عبدالرحيم الزرقانى، و «ثأر الله» لعبدالرحمن الشرقاوى وإخراج كرم مطاوع، لكنا لم نتوقع أبدا أن يأتى قرار ايقاف عرض مسرحى بعد أيام من تقديمه من رئيس الهيئة العامة المنتجة لهذا العرض، وأن يستند فى قراره هذا إلى «تدنى المستوى الفنى والأخلاقى» للعرض الذى شاهده بنفسه.

وقد قامت زوبعة حول قرار الناقد المعروف «سامى خشبة» رئيس البيت الفنى للمسرح الأسبوع الفائت والقاضى بعدم استمرار عرض تفاحة يوسف لفرقة المسرح الحديث، والذى أعده د. «مدحت أبو بكر» عن مسرحية «الكلمة الثالثة» للأسبانى المعروف عالميا «اليخاندرو كاسونا» وترجمة د. سامى عبدالحليم، وأن أغفلت اعلانات الصحف، فى سابقة متكررة فى المسرح والسينما المصريين اسم المؤلف الأصلى، وبالتبعية اسم المترجم، واحتال صناع العرض بوضع كلمتى «الكاتب الشاعر» قبل اسم د. مدحت أبو بكر لايهام القارىء بأنه «مؤلف» المسرحية، على طريقة «بقلم» التى ابتدعها «أنيس منصور» وصارت أسلوبا خداعيا يخفى أمر المبدع الحقيقى «الملطوش» منه عمله الفنى، وينقذ «اللاطش» من المساءلة النقدية والقانونية.

وسواء استمر «سامى خشبة» فى قرار ايقافه للعرض، بعد مشاهدته لعرض خاص له، تم فيه حذف كل ما تم الاعتراض عليه «أخلاقيا» من «المشاهد والحوارات والافيهات التى تخرج عن الذوق»، أو وافق على عودة العرض المسرحى، بعد أن تعهد مخرج العرض «بازالة هذه التجاوزات» كما ذكر الزميل «خالد محمود» بجريدة «أخبار اليوم» السبت الماضى، مؤكدا على ذلك بتصريح لمديرة الرقابة على المسرح «ثريا الجندى» أعلنت فيه أن المسرحية «ليس بها أى نوع من التجاوزات»، من الناحية الرقابية بالطبع سواء حدث ذلك أو ذاك فقد تغافل الجميع عمدا مسألة «التدنى الفنى للعرض»، وركزوا كل الاضواء على «التدنى الأخلاقى» والدفاع عنه، بالقسم على المصحف أنه لم يحدث، وربما لا يحدث مستقبلا، أما الهبوط الفنى للعرض، من أجل الخروج من الأزمة، وعدم اهدار المال العام الذى صرف بالفعل، فقد تم تجاهله، وترك أمره للنقاد وللجمهور المخدوع فى مسرحه.

الله محبة

عندما يختار مخرج نصا عالميا أو محليا لتقديمه فى فضاء المسرح، لابد أن يكون متوافقا مع رؤيته الفنية والفكرية والاجتماعية معا، والا كان واجبا علينا سؤاله السؤال الساذج : لماذا اخترت هذا النص دون نصوص العالم لاخراجه؟ أما وأن يختار نصا، ونصا لكاتب مسرحى عملاق، يحمل رسالة جليلة إلى العالم، تؤكد على أنه إذا ما كان «الله» هو الكلمة الأولى المتجلية اشراقا فى هذا الكون، وإذا ما كان «الموت» هو الكلمة الثانية التى تطفىء فى الإنسان ضوء الشمس، فأن «الحب» هو الكلمة الثالثة التى تصلنا بالذات الالهية، وتمنحنا القدرة على مواجهة المصاعب، وعلى خلق المعادلة الصعبة أو

«المركب» الثالث من صراع الطبيعة النقية والتحضر المعقد، ثم يأتى المخرج «فؤاد عبدالحى» لينسف كل ذلك، ويهدم النص البارع البناء، ويخفى الكلمتين الأوليتين، ليصرح بالكلمة الثالثة بشكل ساذج فى نهاية العرض، فهذا أمر غير مفهوم بالمرة، فلماذا جىء بنص «كاسونا» مادام «المعد» د. مدحت أبو بكر قادر على صياغة هذا اللون من المسرح، خفيف الفكر والظل معا، ناهينا هنا عن المواعظ الأخلاقية، الداعية لأن «يحب بعضنا بعضا» فهى لا علاقة لها بالفكر المقصود عندما يتحدث «كاسونا» عن صوفية شعر «والت ويتمان» أو عن فلسفة «الحياة حلم» لكالدرون دى لاباركا أو عن شفافية موسيقى «شتراوس».

يقدم لنا النص الأصلى «الكلمة الثالثة» موضوعا أثيرا فى التاريخ المسرحى عامة، والرومانسى بوجه خاص، والمتبلور فى عودة إنسان عاش حياته الأولى فى أعالى الجبال، إلى واقعه المتحضر، ووصول مقابل له من العالم المتمدين من خارج المكان، ليلتقيا معا وسط فساد المجتمع، الذى لا يدينه «كاسونا» لتحضره، وإنما يدين الفساد المتأصل في الإنسان منذ القدم، ويدين الفقر صانع العاهات والانحرافات الاجتماعية، ويدين البعد عن الله وعن تقدير تجلياته البديعه ويدين فى ذات الوقت التوحش والغلظه والهروب من مواجهة الخيانة بالتعميم المخل، بأن الزوجة الخائنة هى نموذج لكل نساء الأرض، دونما أدراك أن الخيانة قد تحدث بسبب حبس الرجل لزوجته فى قصره «الجميل» حماية لها من عيون الآخرين، فيقتل فيها الوفاء، ويخلق معه الحقد والرغبة فى الهروب من سجن «الفردوس»، هذا ما حدث لأبى الفتى «بابلو» والذى أصبح اسمه «يوسف» فى العرض المصرى، فبعد أن اكتشف خيانة زوجته قارئة الكتب له وهروبها مع عاشق لها، حمل ابنه لأعالى الجبال ليعيش معه عيشة بدائية لا نساء ولا كتب فيها، صانعا منه ذلك الإنسان البدائى، قوى الجسد، وإن كان رقيق الحس، نافذ البصيرة، قادرا على اكتشاف الحقائق الكونية على صفحة الطبيعة الصافية، لكن بموت الأب يضطر الابن للعودة إلى البيت، ليتسلم ميراثه المالى والعائلى والمتمثل هذا الأخير فى عمتين يحرص المؤلف المتعاطف معهما فى ارشاداته المسرحية على التنبيه بضرورة الا تتحولا إلى نموذجين مثيرين للسخرية، وقد تحولا فى العرض المصرى باداء «أحلام الجريتلى» و «عائشة الكيلانى» «الكاريكاتورى لهما، وبالملابس الهزلية اللتين يرتديهما وبفيونكات الشعر الطفولية التى يصنعان بها شعرهما، تحولا بالفعل إلى شخصيتين مثيرتين للسخرية، وفقدا ذلك الحس المتعاطف مع «الابن» المتوحش الرقيق، فاصبحا جزءا من العالم المضاد

له، وصارا نموذجين للتحضر ومن ثم يجب ادانتهما وادانة التحضر الصانع لهما، وهو ما حدث مع بقية الشخصيات فالخال أخو الام الهاربة، «صبرى عبدالمنعم» هو لص المال المستأمن عليه بصفته المدير المالى للأسرة، وابنه «عمرو عبدالجليل» هو المداهن المشارك لأبيه فى عملية سرقة «بابلو/ يوسف»، والضاغط على المعلمة الشابة لعلاقة قديمة له معها فى الجامعة، لكى تساعده على سرقة أموال من وقعت فى غرامه، فترفض هى، مما يجعله يكشف ليوسف عن تلك العلاقة القديمة، فتتكرر حكاية الأب مع الابن، ويقرر أن يعود إلى الجبل مرة أخرى، هاربا من مجتمع النفاق والفساد.

وليد المستقبل الجميل

المتوحش الرقيق «رياض الخولى»، والمعلمة المتمدينة «سحر رامى» فى مواجهة ساخنة، حول قيمة الحب بين نقاء طبيعة الجبال وتعقد الحياة بالمدن الحديثة، وهى مواجهة كادت تنهى المسرحية بفشل التحضر فى صياغة إنسان جديد متعلم وواع من ذلك «الجبلى المتوحش» ، إلا أن «كاسونا» الملتزم بقضايا مجتمعه، المتحمس للتقدم الإنسانى، المؤمن بقدرة الإنسان على تغيير ذاته وواقعه، يمنح المعلمة المتمدينة جنينا فى رحمها من علاقة حب عميقة مع الفتى الجبلى، يتعلق به فى نهاية المسرحية، وتعلن هى بشكل تربوى بأن وليد المستقبل، سيكون «أعظم عمل» لها، حاملا أطيب ما فيها وأطيب ما فى الجبلى المتوحش، وهو ما يجمع الاثنين معا، فالحب المتخلق بينهما قد أثمر وجودا حيا خفاقا، من الصعب وئده، أو تكرار الهروب به من واقعه الجديد، غير أن «أخلاقيات» مجتمعنا، كما يتصور صناع هذا العرض، تأبى أن يكون للمعلمة طفل سفاح، فحذفت وجوده ولم تقدم بديلا له فبدت النهاية باهتة زاعقة وانقلابية، كما تم حشر العديد من الأغنيات التى لا علاقة لها ببنية المسرحية، وإنما قدمت كنمر غنائية من البومات الأغانى المتداولة للمطرب «حسن عبدالمجيد» «ثلاث أغنيات كاملة فى بداية المسرحية، والمطربة غير المعروفة «انتصار» «أغنيتان قبيل نهاية المسرحية»، فضلا عن رقصات مصاحبة سخيفة وفاقدة المعنى، وحشد من الكومبارس الذين يدخلون ويخرجون دونما باعث فنى أو مبرر درامى، كل ذلك داخل بناء فنى متهافت، متجسد فى ديكور مسرحى فقير الخيال شاهدناه عشرات المرات فى المسرح المصرى وأغانى سقيمة كلمة ولحنا، وحركة مسرحية «مسزانسين» فاقدة الدلالة الجمالية والفكرية.

إنه عرض فى مجمله هابط هبوطا متعمدا لمغازلة جمهور غير جمهوره الحقيقى، ومع ذلك يعترف المخرج بجريدة «الأخبار» الخميس الماضى بعدم اقبال الجمهور على

المسرحية، ويعلل ذلك بتوقيت العرض مع مهرجان القاهرة السينمائى واقتراب امتحانات نصف السنة، رغم احتشاد العرض بالاسماء، وعلى رأسهم الفنان الكبير «عبدالمنعم مدبولى» المحشور حشرا فى دور «ثانوى» لا أهمية له، ولا تزيد مدة ظهوره فى العرض أكمله على عشر دقائق!!

أخبار النجوم /العدد ٣٢٤ ـ بتاريخ ١٩/١٢/٩٨

«أحلام للبيع»... ومشاكل التأليف المسرحي

كتب : حسن سعد

مسرحية «أحلام للبيع» تفجر قضية هامة من حيث الشكل والمضمون وطبيعة الاعمال المسرحية التى تقدم بالقاعات والغرف... أولا بات المؤلف المسرحى فى العالم وليس فى مصر فقط فى حاجة لأن يكون صاحب ثقافة واسعة وقاموس معرفى ونهر من المعلومات فالنص المسرحى لم يعد مجرد حوار أجوف يعتمد على التراكيب اللغوية ذات الاستعارات والصور فقط من خلال توظيف المشاعر والاحاسيس وطرح فكرة خواء أو فكرة تنطوى على مضمون بسيط وإنما أصبح النص المسرحى فى حاجة لأن يحتشد بذخيرة من المعلومات بالاضافة إلى تماسك العمل تقنيا.

وكاتب عرض أحلام للبيع مصلح محمد وقع فى محاذير كثيرة منها غياب الثقافة المعلوماتية فقد اراد خلال ساعة ونصف الساعة أن يطرح كل القضايا والمشاكل المطروحة وغير المطروحة من الافكار القديمة المستهلكة مثل مشكلة المياه ومشكلة السلام والدجل والشعوذة وأن وقع فى مشكلة تحول البطل إلى شيخ وهو فى الواقع دجال واشكالية زواج المصريات من الأجانب وقضايا سرقة الاثار والدروس الخصوصية والشرطة وعدم حسمها للبث فى القضايا.

ثمة زخم من المشاكل يطرحها العرض فى صور عناوين دون طرحها في صورة معالجة من خلال شخوص حية مرسومة بدقة وهنا فالعمل يحتاج إلى الوحدة الموضوعية والفكرية.

وبالتالى الوحدة الشكلية خاصة والعرض يقدم فى قاعة وهنا كان يجب أن تكون هناك حلول مسرحية تأخذ الطابع التجريبى بداية من النص المسرحى وحتى الصورة المرئية للمخرج.

العرض يقدم صورة للواقع بطريقة صحفية وليس بصورة درامية تغوص فى قاع المجتمع حتى تترك أثرا جماليا لدى المتلقى وهنا يكون التفاعل مع العمل وقتيا ولا يثير الجدل لأن كل الجمهور يعرف هذه القضايا جيدا وربما أكثر من المؤلف نفسه خاصة ونحن أمام شخصية تتشدق أو تتمسك بالمبادىء والانتماء للوطن وهو مثقف واسمه حافظ والكاتب لم يستخدم دلالة طبيعة الشخصية ولا اسمه فتركه يغرق فى قضاياه ويتوه فيها هذا الحافظ يضيق ذرعا بكل الأشياء خاصة وأن الشرطة لم تقف بجانبه ويقرر أن يتخلى عن مبادئه فيتحول إلى شيخ يبيع الاحلام ويفسرها للآخرين وأحيانا يحلم بدلا منهم وعندما يعود إلى شخصيته الحقيقية ويرتد تقوم زوجته بنفس المهمة زخم المشاكل المطروحة افقد الكاتب القدرة على تقديم معالجة تترك الأثر الجمالى المطلوب.

رغم هذا حاول المخرج محمد عابدين الذى يقدم عملا للمره الثانية لنفس المؤلف أن يخرج بهذا الزخم من الاشكاليات ويقدم من خلاله صورة فنية بسيطة وجيدة إلى حد بعيد خاصة وأن معه مجموعة من الممثلين الجيدين مثل وجدى العربى الذى قدم شخصية حافظ ببساطة دون تعقيد واجتهد فى اضافة ابعاد هامة وسلوى عثمان فى شخصية زوجته وأن كانت امكانياتها أكبر من دورها بكثير إلا أنها اضفت عليها ابعادا جمالية فى الاداء والتعبير ومحمد جبريل الذى فجر العمل قدراته الكوميدية والقليل من الاستعراضات راقصة لموسيقى والحان إبراهيم حزين.

أما ديكور مهيرة دراز فكان وظيفيا أكثر منه جماليا يعطى الجو العام لطبيعة ومكان الحدث.

تظل المقولة قائمة وهى أن الكاتب مع بدايات القرن الجديد لابد أن يكون موسوعى الثقافة ونهر معلومات وقدرة حرفية فى الكتابة حتى يستطيع قراءة الواقع قراءة جيدة لا تنفصل عن القراءة العالمية للأحداث؟!

الجمهورية الأحد ٢٢/١١/١٩٩٨/العدد ١٦٤٠٠

ملك ... الأمراء!

بقلم : د. حمدى الجابرى

ما أجمل أن يولد مؤلف مسرحى جديد يضىء شمعة وسط الظلام المسرحى، ومسرحية «ملك الأمراء» تقدم للحركة المسرحية فكرى النقاش كمؤلف مسرحى جديد،

وهى مناسبة تستحق أن نحتفل بها لأن ميلاد مؤلف مسرحى جديد يعنى استمرار وجود وحياة المسرح المصرى الذى نأمل جميعاً فى استمراره وتطوره حتى يستعيد مكانته الكبيرة محلياً وعربياً.

والمؤلف المسرحى الجديد فكرى النقاش بحكم دراسته لعلوم المسرح ونشأته فى عائلة النقاش (رجاء وفريدة وأمينة وقبلهم الراحل وحيد) وأيضاً بحكم عمله فى الثقافة الجماهيرية أهم جهاز ثقافى يرتبط بالجماهير فى مصر يعمل على الارتقاء بها ثقافياً ووجدانياً، لذلك جاء المؤلف الجديد فى مسرحية «ملك الأمراء» ليؤكد أن الدراسة والنشأة والممارسة لا يمكن أن تكون ثمرتها إلا «ملك الأمراء بكل ما تحمله من قيم فنية وفكرية وارتباط بحب مصر وشعبها الطيب.

اختار المؤلف لأحداث مسرحية «ملك الأمراء» فترة العصر المملوكى وهى الفترة التى ارتبط فيها تاريخ مصر بتاريخ المماليك الذين انفردوا بحكم مصر ما بين عامى ١٢٥٠ - ١٥١٦ وهو العام الذى سقط الحكم المملوكى بعد استيلاء السلطان سليم العثمانى على الحكم بعد انتصاره على السلطان الاشرف قانصوة الغورى فى معركة مرج دابق التى تجسدت فيها خيانة المماليك وعلى رأسهم خاير بك الذى سماه الشعب «خاين بك» والذى قبض ثمن الخيانة بتوليه منصب نائب السلطان العثمانى فى حكم مصر فأذاق أهلها العذاب والهوان.

وإذا كان السلطان الغورى قد حمل أموال مصر وذهبها ونفائسها معه فى معركته الفاشلة فإن خيانة ملك الأمراء قد أضاعت على مصر كل ما امتصه الغورى من دماء شعبها، كما اضاعت الجيش قبل أن تضيع مصر نفسها وهو ما أفاض فى وصفه ابن اياس.. أى أن المؤلف الجديد النقاش قد اختار فى مسرحيته التعامل مع شخصية تاريخية صنعت ملامح مرحلة جديدة ومريرة فى تاريخ مصر، ولأن المؤلف لا يقدم درسا فى التاريخ بل عملاً مسرحياً اختار معالجة الأيام الأخيرة فى حياة خاين بك ليحقق الوحدات الثلاث.. الزمان والمكان والموضوع.. وحتى لا يظل الأمر مجرد صراع على السلطة اختار تقديم أطراف الصراع من الشعب المصرى نفسه (المعمارى ورجل الدين والشاعر ومؤلف خيال الظل وصانع السلاح) مما أكسب المسرحية الحيوية الناتجة عن التعامل مع الجانب الاجتماعى وبعده الإنسانى بجانب الصدق الفنى، فالمعمارى الذى قطعت يده فى

اتهام ظالم بالسرقة يرفض المشاركة فى بناء مسجد لملك الأمراء، وصانع السلاح العجوز يفقد صناعته فى زمن الاستسلام للهزيمة، ورجل الدين يفضح مباذل ملك الأمراء مع المخنث الذى يعاشره بدلاً من زوجته التى ورثها بعد مصرع سيده السلطان السابق، والشاعر يرفضه أما مؤلف خيال الظل الذى يعبر عن رأى الشعب بتمثيلياته أو باباته فإنه يضحك الناس على انحراف الحاكم الخائن وسلوكياته.. أى أن المسرحية تجسد استمرار انتقام شعب مصر من الحاكم الخائن رغم مرور مئات السنوات على موته والعبرة لمن يعتبر.

وقد استطاع المخرج الشاب عمرو دوارة تكثيف كل خبراته التى اكتسبها من العمل كمساعد للمخرج كرم مطاوع مع تجاربه فى الثقافة الجماهيرية ومسرح الغرفة لخدمة النص مستعيناً بديكور مهيرة دراز بتكويناته وألوانه والمعبر عن المكان سهل التغيير، كما كانت أشعار عزت عبدالوهاب متوافقة مع الموقف الدرامى بالصورة الشعرية الغنية التى خدمتها ألحان ماجد عرابى بايقاعاتها المعبرة عن الحالة النفسية للأبطال وأن جاءت الاستعراضات التى صممها حسن السبكى مفاجأة جميلة بحركاتها وتشكيلاتها المختلفة عن المعتاد فى الاستعراضات المسرحية فأكسبت العرض ثراء بسبب تعدد الرقصات وقدرتها التعبيرية بعيدا عن هز البطن والاثارة الجسدية، أما نجوم المسرحية رضا الجمال ومحمود مسعود وجليلة محمود وإبراهيم الدالى وعبدالله حفنى ومحمد درديرى وماجدة حمادة ومجدى ادريس وعبدالسلام الدهشان وحمدى هيكل وطارق الباجورى وعصام عبدالله وأحمد إبراهيم وفاتن بخيت فأنهم يستحقون التقدير رغم أن بعضهم كاد يفسد العرض بالاستهتار وعدم حفظ الحوار وعدم الالتزام كأن يرتدى ساعة حديثة أو نظارة طبية أو قميصاً حديثاً رغم أن المسرحية تاريخية وهو ما تم تداركه عند مشاهدتى للعرض فى المرة الثالثة مما يعنى محاولة نجوم العرض تدارك الخطأ حرصاً على نجاح المسرحية.

تبقى استعانة المخرج عمرو دوارة باعداد كبيرة من هواة المسرح فى الجمعية التى يرأسها وهى تحسب له وعليه لعدم كفاءة بعضهم مما أدى إلى بطء الإيقاع بجانب عدم وضوح مخارج الألفاظ أو ضعف الصوت بجانب أن الميزانية المتواضعة قد تكون دافعاً للاستعانة بهم.. أيضاً منتهى الفوضى والاستهتار أن تمشى موظفة على المسرح أمام الجمهور بملابسها العصرية عابرة قصر السلطان وكأن المسرح العام بلا صاحب يحاسب المخطئ!!

مع ذلك فإن مسرحية «ملك الأمراء» تحسب للمؤلف الجديد والمخرج الشاب وقبلهما سامى خشبة رئيس البيت الفنى للمسرح فربما يكتشف أن المسرح الجيد يمكن تقديمه بميزانيات قليلة بدلاً من الملايين التى يتم اهدارها على مسرحيات لا يراها أحد.. ثم ما هذا التخبط فى تقديم مسرحية الشباب على المسرح الكوميدى ومسرحية الحديث على مسرح الطليعة؟ أم أنه لم يصبح هناك اختلاف بين فلسفة تكوين وعروض الفرق المختلفة تمهيداً لالغاء بعضها وهو ما سيحدث طالما أنه لا اختلاف بينها.

الوفد ٢٢/٤/٩٩ /عدد ٧٩١

قضية للمناقشة ملك الأمراء

بقلم : فريدة النقاش

إن يكون الاستبداد والفساد موضوعين كبيرين شائعين فى عروض المسرح الجديدة... فلابد أن نتوقف ونتأمل من مغزى هذا التنوع الهائل الذى يكاد يكون مربوطا بخيط غير مرئى بهذين الموضوعين، وتكاد الرسالة المسرحية التى يبثها فريق العمل تكون واحدة على تباين الأساليب.. تقول هذه الرسالة شعراً ونثراً، رقصا وموسيقى وأداء لابد أن هناك طريقا آخر، إذ إن ما نحن فيه لا يرضينا شاهدت فى أسبوع واحد ثلاثة عروض تقدمها جميعا مسارح الدولة «ملك الأمراء» لفكرى النقاش وإخراج «عمرو دوارة» على مسرح الطليعة، و «على الزيبق» ليسرى الجندى وإخراج «حمدى حسين» لفرقة الفيوم المسرحية، و «بعد أن يموت الملك» لصلاح عبدالصبور، إخراج حمدى أبو العلا لفرقة الإسكندرية القومية، والفرقتان الأخيرتان فازتا فى مهرجان الربيع للعروض المسرحية.

ورغم أن هناك أزمة مستحكمة وواضحة فى المسرح المصرى يعرف الجميع مسبباتها ومظاهرها إلا أنه سادت فى هذه العروض روح التفانى والإخلاص لقضية المسرح، واعتباره أحد أعلى أشكال التعبير وأكثرها تركيبا، وأبرعها على الإطلاق فى خلق حالة من التواصل الحى مع جمهور يتجدد كل ليلة، وكثيرا ما يعبر عن غالبية فئات المجتمع وشرائحه. ولا يقلل من أهمية هذه الحقيقة أن طبقة اجتماعية راكمت ثروات كبيرة مفاجئة قد خلقت لنفسها مسرحا ترى فيه صورتها، وتنسى حقيقتها، وتطمئن نفسها

أن الانقلاب الاجتماعي الثقافي الاستهلاكي التجاري الفقير روحا والفاتن شكلا ليس لحظة عابرة في حياة هذا الشعب.. وأن قوتها التي تعرف جيدا أنها فاقدة للشرعية هي غير شرعية فعلا؛ لا فحسب لأن الثروات الطائلة التي استحوذت عليها هي محصلة استغلال وحشي للجماهير، ولكن أيضا لأنها تمارس الاستبداد تحت قناع الديموقراطية، وتشيع الفساد تحت قناع الطهارة.. لكن هذا المسرح الاستهلاكي الذي يتملق حاجتها للاطمئنان يؤكد لها شرعيتها حين يجعلها رحيمة تتصدق على الفقراء والمساكين، فلا ترتبط قضايا المصير الإنساني من قريب أو بعيد بفعالية البشر ومبادراتهم وكدحهم وإنما بضربات الحظ الطائشة وبالقدر الذي يقرر كل شيء سلفا.. وهما الحظ والقدر اللذان تعاونا ليضعاها في هذه المكانة.

قليلون هم كتاب المسرح من الجيل الذي يكتب الآن الذين يقرأون التاريخ بدأب ومثابرة مثلما يفعل «فكري النقاش» الذي لشدة ولعه بالمسرح التاريخي حفظ مسرحية «سليمان الحلبي» لألفريد فرج عن ظهر قلب، وهو معنى حتى الآن في كل إنتاجه بمصر المملوكية وفي «ملك الأمراء» يشتد الصراع بين المماليك والعثمانيين ويدفع المصريون الثمن قتلا وبطالة وتشريدا، ظلما وفسادا وتحللا.. وتتم مواجهة «خاير بك» على مستويين أحدهما معنوي مأساوي حين يطالب شمس الدين البساطي (محمود مسعود) شيخ المعماريين الفنان بإقامة العدل المطلق، ويرفض أن يجدد «لخاير بك» مدرسته إلا إذا أعاد له الأخير يده المقطوعة ظلما.. أما المستوى الآخر فهو الفن إذ يدعو فنانو خيال الظل للمقاومة فيلتقون مع البساطي في السجن.. وتتشابك الوقائع والشعر في نسيج بالغ الرهافة فعصم بالقوة الروحية لشعب متحضر يقاوم الغزاة.. رغم منطق السكون في الإخراج.

وهنا لابد من التوقف أمام قدرات ممثل مسرحي عبقري بمعنى الكلمة جعل منه حضوره الكلي، وتمكنه من اللغة العربية وسيطرته على الانفعال والعاطفة ووعيه بحاجات دوره المتناقض - جعل كل ذلك من «رضا الجمال» قيمة بذاتها ووعدا مسرحيا كبيرا، وحدثت مشاهد بين «البساطي» وزوجته الفنانة الموهوبة جليلة محمود تستحق أن تكون مادة للدرس في أقسام التمثيل، خاصة حين قالت إنك لن تحصل على العدل، باسترحام الظالمين.

ومن على الزيبق تقدم فرقة الفيوم عرضا ينهض به فريق من الفنانين الشاملين الذين يرقصون ويغنون ويؤدون ويعبرون عن وعي راق بمهمتهم فينجحون في شد انتباه

الجمهور حتى النهاية ليحملوا له رسالة هى أبعد ما تكون عن الثأر الشخصى؛ بل إنها رسالة تحرر شعب من الخوف ومن ملوك الأمراء جميعا.. وإذا كانت فرقة الإسكندرية القومية قد تراجعت فى «بعد أن يموت الملك» عن مستواها العام، فإن مجموعة من الممثلين والممثلات على رأسهم «أشجان» و «عزت الإمام» و «محمد مرسى» قد استخلصوا من نص تجريدى عن الاستبداد قيمات واقعية غنية بقدرتهم على إقامة الوشائج بين المجرد والعينى الآنى.

هذه العروض تستحق كتابة أخرى مستفيضة ويستحق كل فنان على حدة وقفة متأنية عند عمله وإضافاته، لكنها التحية الواجبة لهؤلاء المخلصين الذين أحبوا المسرح وتعذبوا بحبه، ورغم كل الظروف قدموا رسالتهم جماليا لجمهور متعطش.

الأهالى ١٩٩٩/٤/٢٨ /عدد ٩١٩

عندما يصبح العدل مستحيلا في ملك الأمراء!

بقلم : مؤمن خليفة

ماذا يحدث عندما يصبح العدل أمرا مستحيلا؟! لابد وأن تصبح الفوضى هى البديل فالعدل ليس حلية يتحلى بها الحاكم وليس منحة يمن بها على رعيته ولكنه فعل إنسانى يشارك فيه جميع أفراد المجتمع حكاما ومحكومين وهو ضرورى لحياة أى أمة لكى يصنع التوازن المطلوب للمجتمع كى يحقق آفاقا جديدة لافراده وللبشرية كلها.

هذه هى المقولة الأساسية للمؤلف فكرى النقاش فى عرضه (ملك الامراء) الذى يقدمه المسرح الحديث الآن على خشبة مسرح الطليعة والذى تكلف ٥٢ ألف جنيه فقط وواجه الكثير من المتاعب والمشاكل لكى يخرج إلى النور واعتذارات بالجملة من النجوم والممثلين فاق الخمسين ممثلا حتى تم عرضه فالعرض هنا تجربة حقيقية ومثال واقعى لتضافر الجهود لتقديمه بأقل التكاليف اعتمادا على توظيف كافة الامكانيات الممكنة والاستفادة من خبرات أعضاء مسارح الدولة مع اكتشاف العديد من المواهب الجديدة.

عرض (ملك الامراء) من إخراج عمرو دوارة وبطولة رضا الجمال ومحمود مسعود وجليلة محمود وطارق الباجورى وعبدالسلام الدهشان وماجدة حمادة وأحمد إبراهيم ومجدى ادريس وحمدى هيكل وإبراهيم الدالى وعبدالله حفنى وعصام عبدالله وفاتن غيث وسيد رؤوف ومحمد درديز وأحمد عبدالقادر.

يعد العرض من المسرحيات التاريخية التى تتناول فترة تاريخية وزمنية فى حكم مصر أيام المماليك والصراع التقليدى بينهم لاعتلاء كرسى الحكم ومن هنا تكمن صعوبة هذا العرض وقد نجح المؤلف فكرى النقاش فى الحفاظ على الخط الدرامى للعمل ـ متمكنا من أدواته مع لغة سهلة جميلة تصل إلى الأذن مباشرة وظل خطه فى تصاعده ـ الدرامى حتى نهاية العرض بدون نشاز ويحسب له اقتحامه هذه البنية التاريخية المعقدة فى أول عرض مسرحى له على خشبة مسارح الدولة ولكن الموت المفاجىء لملك الامراء فى نهاية المسرحية كان يجب أن يمهد له خاصة أنه شخصية تتصف بالقسوة والصرامة وسفك الدماء.. وصحيح أن الموت يأتى بغتة وبدون مقدمات لكن فى الدراما فالامر يحتاج لاسباب.

المخرج عمرو دوارة. كان واضحا منذ البداية غرامه بالنص فحشد له استعراضات موحية بالأحداث وذات معنى فلم تكن مقحمة على الموضوع ونجح حسن السبكى فى تصميم ورسم حركة الراقصين فقدم صورة من حياة الابهة والفخامة لملوك هذا الزمان مستعينا بالرقص والحركة عن الحوار. وكسر عمرو دوارة حاجز الملل باللجوء إلى الايقاع السريع للعرض مستخدما العرائس لشرح الأحداث رغم طول بعض المشاهد.

أما الديكور والملابس لمهيرة دراز فجاء موفقا.. فالديكور رغم بساطته كان دوره رئيسيا فى تجسيد الأحداث وهو ديكور أقرب إلى التأثرية الانطباعية خاصة بوابات القاهرة القديمة واظهرت الملابس الفارق الكبير بين عامة الشعب وأمراء المماليك والحراس مع التوظيف الجيد للاضاءة الذى أظهر قسوة ملك الامراء وهو فى قمة مجده ثم الشحوب الذى اعتراه فى لحظات الموت.

أشعار عزت عبدالوهاب مع إداء المطربين عادل عثمان ووائل سامى وألحان ماجد عرابى كانت لها أيضا دورها المهم فى الايحاء والرمزية لأحداث النص.. أما الممثلون فكان رضا الجمال فى أفضل حالاته على الاطلاق وقدم دورا يحسب له بأظهاره لحظات الضعف والانكسار والقوة والصرامة فى شخصية ملك الامراء ولعلى لا أكون مبالغا إذا قلت أنه أحسن ادواره على المسرح حتى الآن.. أما محمود مسعود فإن اداءه الهادىء السلس فى شخصية المعمارى الطيب (البساطى) كان كالعادة ممتازا وجليلة محمود فى دور (خديجة) جيدة ومحمد دردير فى شخصية (الشبينى) كان مناسبا للدور وعبدالله

حفنى فى دور (حمدان المناوى) كان جيدا وفاتن غيث فى دور (صفية المجنونة) تستوعب دورها جيدا أحمد إبراهيم فى دور (زين) اكتشاف لممثل كوميدى جيد.. طارق الباجورى وعبدالسلام الدهشان وحمدى هيكل ومجدى ادريس وعصام عبدالله وإبراهيم الدالى كانوا جيدين... وفى النهاية مازلت أقول أن مسرح الدولة ينقصه (تسويق مسرحياته) بالصورة المطلوبة وبند (الدعاية) مايزال غير كاف للإعلان عن المسرحيات.

الأخبار ٢٩/٤/٩٩/ عد ١٤٦٦٣

الساعة ٩

ملك الأمراء ومسرح الطليعة

بقلم : سناء فتح الله

مسرحية «ملك الأمراء» مسرحية من تأليف فكرى النقاش.. أنتجها المسرح الحديث بميزانية ضئيلة جدا نسبة إلى ميزانيات المسرحيات «السوبر لوكس» والتى تنتج بستة أضعاف هذه المسرحية وربما بعشرة أضعاف لمسرحيات أخرى.. تنتجها بيوت مسرحية شبابية..

المهم، أن منطق ميزانيات الانتاج لمسارح الهيئة يجب أن يكون له ضوابط وتناقش مستوياته وعائده.. سواء فنيا أو تجاريا أو أدبيا..

● أن يكون هناك منطق للأشياء بدءا بميزانية الانتاج.

● نقطة أخرى أكثر أهمية وهى أن العرض يقدم على مسرح الطليعة.. بينما هو انتاج المسرح الحديث والمفروض أن يقدم على مسرح السلام أو أحدى قاعاته الصغيرة.. كما أن المفروض أن رئيس أى بيت مسرحى يعد خطته السنوية على مسرحه طوال العام.. حتى لا يظل المسرح مغلقا طوال الموسم.. سواء صيفيا أو شتويا كما يقسمون المسرحيات كالبطيخ والكانتالوب ـ صيفا ـ والبرتقال واليوسفى شتاء.. بينما هناك فاكهة طوال العام.. أرجو أن يعتبروا المسارح هى فاكهة طوال العام(!)

● نقطة أخرى تحت بند «البيئة» و «وزارة الصحة».

ففى حديقة مسرح الطليعة يوجد «بوفيه».. أرجو أن يزوره أحد المراقبين من وزارة الصحة.. لأنه من الظلم أن يعامل كل هذا العدد من شباب الفنانين بأسلوب عمل داخل

هذا الكشك - دون أى مستوى للنظافة (!) ويكفى القول أن المياه تنقل فى «حلل» من داخل المسرح لتسير فى هذه الردهات وتدلق فى «طشت» ليؤخذ منه مياه الشرب والشاى والقهوة(!) وعندما سألت بعض من أعرفهم من الفنانين .. قيل لى بالحرف «أنه عطاء كبير لأحد أسماء عتاه المقاولين.. لادارة جميع بوفيهات مسارح الهيئة. وحتى المقاول اعتبر مسرح الطليعة لا يستحق أكثر من هذا الكشك وستائره شديدة القذارة - ولأن جميع الباعة الذين يفترشون أرضية هذا الموقع فى نهاية شارع ٢٦ يوليو وخلف المسرح القومى وبجوار مسرح العرائس... ويحتاج لزيارة من السيد محافظ القاهرة أو السيد الوزير إذا كان له اهتمامات بالمسرح - هؤلاء الباعة يتعاملون مع نفس بوفيه المسرح.. وكان الله فى عونهم جميعا.

● المسرح ليس معناه النص فقط أو المخرج فقط.

المسرح - المكان - وكان هذا المكان فى ذلك «قبلة» فى حديقة المسرح للتواجد وحضور الندوات والمناقشات.. وقد كنت عضو مجلس ادارة فى هذا المسرح منذ عشرين سنة تقريبا.. والمفروض أن أى موقع ينمو شكلا وموضوعا.. لا ينحدر أو تنسحب منه صفاته.

● أخيرا آفة الآفات.. المسارح الخالية من الجمهور إلا «أقل القليل»(!)

بينما يحمل العرض من الوجوه المسرحية من رجالات المسرح الحقيقيين.. ونجوم تليفزيون أيضا.. ممن لهم تميزهم وتاريخهم فى المسرح.

● رضا الجمال

● محمود مسعود

● إبراهيم الدالى

● عبدالسلام الدهشان

● جليلة محمود

● ماجدة حمادة

● عبدالله حفنى

● فاتن غيث

● محمد درديرر

والمخرج : عمرو دواره الذى قدم العرض بسلاسة مستغلا الصوت الرخيم لرضا الجمل وأداء محمود مسعود وإبراهيم الدالى اللذين يوقظان الحياة فى ليالى عام ١٥٢٢م الموافق ٩٢٨ هـ وفى رحاب قلعة القاهرة.

ومثل هذه العروض التى تعيش فى إحدى صفحات التاريخ لتومض بين يد كاتب من الواضح أنه يملك ملكة الكتابة للمسرح وأن اللجوء إلى التاريخ - غالبا - ما يحمل مضمونا «والشيء بالشيء يذكر» ولكن هنا الصفحة «مطلقة».. وعلى المؤلف أن يغمس قلمه فى «حبر سائل» لأن «الحبر الجاف» وأن يملك الكتابة ظاهريا إلا أنه يفتقر إلى هواء زمننا ليجف على يديه خصوصا فى وقت يفجر من طاقات الابداع الفنى والمسرحى ما يصنع «عصرا من المسرح».

● وكان لابد من العودة إلى دور صاحب الحانه الذى تميز بخفة ظل كسرت رتابة الحدث الذى اسقانا إياه المسرح المصرى طوال حقبة طويلة من العروض عن تاريخنا من الذل والمهانة.

● وقد ساهمت الأغانى والألحان والاستعراض فى تذليل كثير من صعاب الموقف والأحداث التى لم تتلاق فى صورتها الدرامية ولها أبعادها... دون أى تقدم.. فمنذ البداية الظلم يقطع يد البساطى.. وامتداد الظلم لا يعنى حدثا جديدا.. لشخصية غير متوازنة وشاذة وهذه أمور طبيعية.

وإلى ملك أمراء آخرين ـ الأخبار ١٧/٥/٩٩ عدد / ١٤٦٧٩

المسرح الكوميدى

١ - مسرحية: مولد سيدى المرعب

تأليف: يوسف عوف	أشعار : كمال عمار	موسيقى وألحان: نبيل على ماهر
استعراضات: عاطف عوض	ديكور: فهمى برادة	إخراج: محمد أبو داود
تمثيل: نجاح الموجى	رانيا فريد شوقى	نادية فهمى
حسن حسين	محمد يوسف	إيمان عبدالعزيز
سيد الصاوى	جيهان فوزى	محمد موزبان

فكرة المسرحية: تدور حول مفاعل نووى فى حراسة أحد الخفراء الأميين فى منطقة ريفية فكيف يتعامل معه هو وزوجته البلهاء؟

بيان إحصائى

تاريخ تقديم العرض	مكان العرض	عدد الحفلات	إجمالى الدخل	الصافى	عدد الرواد
من ٩٨/٧/٢٢ وحتى ٩٨/٩/٢٠	العائم الكبير	٤٧	١٠٠٨٨٠	٧٦٧٧٦	٦٦٧٨

وقد حل الفنان المنتصر بالله مكان الفنان الراحل نجاح الموجى وحلت الفنانة مها أحمد بدلا من الفنانة نادية فهمى

٢ ـ مسرحية : الجوازة لازم تتم

عن مسرحية الخاطبة: لثورفنون وايلدر
ديكور: صلاح حافظ
تأليف: جمال عبدالمقصود
ألحان: أحمد إبراهيم
إخراج: مجدى مجاهد
أشعار: محيى الدين إبراهيم
استعراضات: محمد حسنين
تمثيل: عبدالرحمن أبو زهرة
سناء يونس
سميرة صدقى
ضياء الميرغنى
أمنية رشدى
ليلى جمال
عنايات صالح
أحمد فوزى
والمطرب : أحمد إبراهيم

فكرة المسرحية: تدور حول الصراع الأبدى بين الأبناء والأباء حين تصطدم المفاهيم ووجهات النظر والمصالح.

بيان إحصائى

تاريخ تقديم العرض	مكان العرض	عدد الحفلات	إجمالى الدخل	الصافى	عدد الرواد
من ٩٨/٧/٢٦ وحتى ٩٨/٩/١٧	بيرم التونسى بالإسكندرية	٤٧	١٤٦٨١٣	١٠٩٨١١	١٣٥٠٤

٣ـ مسرحية : اللهم أجعله خير

إعادة عرض
تأليف : لينين الرملى
استعراضات: مجدى الزقازيقى
أشعار: سيد حجاب
ديكور : نهى برادة
إخراج: محسن حلمى
ألحان: أحمد الحجار ـ حمدى رؤوف ـ عماد الرشيدى
تمثيل: عبدالرحمن أبو زهرة
على الحجار
رانيا فريد شوقى
أشرف عبدالغفور
لطفى لبيب
أحمد رزق
سامى مغاورى(١)
طارق كامل

فكرة المسرحية : تدور حول جدية الإنسان فى أن يحلم فى أن يفكر كيفما يشاء من خلال شخصية سراج الذى تم القبض عليه بتهمة الأحلام المنافيه للآداب ولكنه يدافع عن حلمه عن حديثه فى التفكير رغم محاولة منعة عن هذا.

بيان إحصائى

تاريخ تقديم العرض	مكان العرض	عدد الحفلات	إجمالى الدخل	الصافى	عدد الرواد
من ٢٠/١/٩٩ وحتى ٢٣/٤/٩٩	ميامى/ السلام	٥٨	٦٣٤٠١	٤٧٩٨٠	٥٨٦٢

(١) وقد حل للفنان سامى مغاورى بدلا من الفنان عبدالوهاب خليل

٤ ـ مسرحية : البخيل

تأليف: موليير — اعداد وأشعار: مصطفى سليم — موسيقى : حسام عبدالمنعم
استعراضات: مجدى صابر — ديكور وملابس : عباس حسين — إخراج: خالد جلال
تمثيل: خالد جلال — إيهاب صبحى — تامر مصطفى
أسماء يحيى — نرمين زعزع — منحة زيتون

فكرة المسرحية : تدور حول شخصية آب أضحى نموذجا دراميا للبخل والبخلاء والانانية والتمركز حول الذات مما جعل الآخرين حتى أبناءة أنفسهم يتآمرون ضدة من أجل أن يلقنوة درساً قاسيا

بيان إحصائى

تاريخ تقديم العرض	مكان العرض	عدد الحفلات	إجمالى الدخل	الصافى	عدد الرواد
من ٤/٣/٩٩ وحتى ٦/٥/٩٩	مسرح ميامى	٥١	١٢٦٦٥	٩٣٩١	٢٦٧١

ضحك لا يثير الخجل في مولد سيدي المرعب

بقلم: نبيل بدران

لم تكن مهمة الكاتب الساخر يوسف عوف مقتصرة على التوصل لصياغة كوميدية محكمة لواقعة قديمة نشرتها الصحف منذ أعوام عن شحنة مواد مشعة مهداة لاحدى الكليات الجامعية - فتركوها بإهمال فى مكان لا تتوافر فيه شروط ومواصفات الصيانة والحماية للآخرين من أخطار اشعاعاتها الضارة بالبشر - بل أصبحت مهمة يوسف عوف الأصعب استلهام الفكرة الأساسية لمسرحية (مولد سيدى المرعب) من تلك الواقعة القديمة التى صارت مجرد مدخل لأحداث تبدو خيالية.. دون أن تفقد صلتها بالواقع - لأنها محتملة وممكنة الحدوث.

تحرر المؤلف يوسف عوف من أصول وتفاصيل الواقعة الحقيقية التى نشرتها الصحف محلقا بخياله فى مجال التعبير الكوميدى الأرحب الذى يلزمه تهويل محسوب ومبالغة مقصودة - فأضفى أهمية أكبر على موضوع ومشكلة الاشعاعات الذرية وأخطارها على البشر - فلم يعد المصدر المشع مجرد شحنة مرسلة لأحد معامل البحوث - بل افترض المؤلف أن دولة أخرى أهدتنا مفاعلا نوويا - وهذا ما لم يحدث فى الواقع - واقتضت الاحتمالات الأنسب اختيار المؤلف لدولة من العالم الثالث (البرازيل) كصاحبة وكمرسلة للهدية النووية .. ومن خلال شخصية الصحفية (أمل) نتابع رحلة المفاعل النووى منذ لحظة وصوله إلى الجمرك حتى لحظة تركه فى منطقة مكشوفة نائية تحت حراسة فرد واحد اسمه (عبدالودود) - ونستكشف أيضا مصادر التعبير الكوميدى الأساسية فى مسرحية (مولد سيدى المرعب) التى قدمها المسرح الكوميدى من إخراج محمد أبو داود كافتتاح لموسمه الصيفى فى القاهرة:

● أولا - السخرية من تصرفات وسلوكيات السلبيين.. والبيروقراطيين.. والمتهربين من تحمل المسئولية - خاصة (عتيق) فى هيئة التصريحات الرسمية.. واسمه عتيق مرادف لكل ماهو قديم إلى حد الجمود والتخلف.. وابتداء من مشهد الجمرك وحتى أول مشهد يظهر فيه (عبدالودود) تتوالى تصرفات مستهجنة مثيرة للضحك المرير تجسد السلبية.. والتردد.. والبيروقراطية فى أسوأ صورها - تتعلق بقبول المفاعل النووى أو برفضه نهائيا.. وسرعة القبول ثم سرعة الرفض.. ثم التملص والتخلص من المساءلة بالقاء المفاعل النووى فى العراء بمنطقة (عدوم) ايثار للسلامة وحماية للذات بدافع أنانى

فردى دون تفكير فى الآخرين الذين قد تلحق بهم أضرار جسيمة تهدد وتدمر حياتهم.. واحدى الوظائف الأساسية للكوميديا الاجتماعية توجيه انتقاداتها اللاذعة لكل النماذج السلبية المعطلة والمعوقة لكل تقدم.

● ثانيا - المفارقة الصارخة بين الحضارة المصرية القديمة وبين العجز عن استيعاب وتوظيف الانجازات العلمية فى نهايات القرن العشرين - وليست مصادفة اختيار المؤلف يوسف عوف لساحة (عدوم) مكانا مختارا لتخزين ولاخفاء المفاعل النووى الحائر الذى لا يجد من يصونه ويوظفه لخدمة البشر لأن ساحة عدوم متاخمة تماما لميت رهينة وللآثار الباقية شاهدة على الحضارة المصرية القديمة - هكذا حدث التجاور والتلاصق بين انجازات الماضى البعيد .. وبين المفاعل النووى الذى أهمله البيروقراطيون وأبعدوه وأخفوه تنصلا من تحمل المسئولية.. تناقض مقصود اظهاره بين حالتين وعالمين.. ومقارنة واضحة المغزى حافلة بامكانات السخرية والتهكم - ويصل الحال بحارس المفاعل النووى (عبدالودود) للمتاجرة بالآثار القديمة مع تزيف حقيقة المفاعل النووى الذى تم تهريبه لتلك المنطقة النائية.

● ثالثا - التهكم على حالة الاستهواء والاستعداد المجانى للتمادى فى الأوهام ولتصديق الخرافات - وتجسد ذلك بوضوح فى اقبال الناس البسطاء على المفاعل النووى الذى ظنوه - بارادتهم - مدفنا لسيدى المرعب (المبروك) فطافوا حوله تبركا وتيمنا به أملا فى الشفاء والانجاب وشاركوا فى طقوس الاحتفال بمولده مدركين بعد فوات الأوان أن هذا المبروك المزعوم هو الذى أصاب الأبناء والآباء والأمهات وعجل بوفاتهم - وهذا الاستعداد المجانى لتقبل الخرافات مظهر من مظاهر التخلف سعت الكوميديا طويلا لتسهجنه ولرفضه - وستظل تفعل فى عروض عديدة قادمة حتى يختفى من حياتنا.

رابعا - يتسرع فى رأيه من يتصور أن المناوشات اليومية بين الزوج (عبدالودود) وبين زوجته والاشارات اللفظية المتكررة إلى الجنس هى من المصادر التقليدية المستهلكة للاضحاك فى العروض الكوميدية - لكن من يتأمل عرض (مولد سيدى المرعب) سيدرك دون مشقة ذهنية أن التوظيف للجنس جزء أساسى وعضوى فى النص والعرض - فالنساء الراغبات فى الانجاب أعتقدن وتوهمن أن قطعة خشبية من مقام سيدى المرعب تستلقين وتنمن فوقها كسرير - كافية لتحقيق الانجاب المنشود.. بل ولتجديد الخصوبة والقوة الجنسية عند الرجال والنساء معا - فيسارع الجميع بل ويتسابقون على خلع القطع الخشبية

المحيطة بالمفاعل النووى الذى لا يجلب لهم فى النهاية سوى الضعف والانهيار الجسدى والمعنوى.

وهكذا تجيء وتتكرر محاولات الاضحاك نابعة بشكل تلقائى من خلال المواقف ذاتها - وليس بالافتعال والتصنع - فليس فى العرض سخرية من العاهات الجسدية.. ولا من التعارض والتفاوت بين الشخص الطويل جدا والآخر القصير جدا.. أو بين السمين جدا والنحيل جدا.. وليس فى العرض ضرب على القفا أو على المؤخرات (باستثناء ما يفعله نجاح الموجى عندما يضرب بقدمه إحدى السيدات المتبركات بسيدى المرعب - وليته لا يكررها حتى يحتفظ للعرض بميزة الابتعاد عن وسائل الاضحاك الممجوجة المكررة) - ومن حسن حظ المؤلف يوسف عوف أن نصه لم يقع فى يدى أحد المخرجين من هواة ومحترفى العبث بالنصوص المسرحية لدرجة أفسادها - فالمخرج محمد داود (حتى عام ١٩٩٨!) ليس من هواة التأليف من الباطن.. ولا من المشجعين والمحرضين على التأليف الفورى.. صان تماما النص الذى اختاره بوعيه وبإرادته وحماه من العبث سواء فى البروفات أو بعد وصوله إلى المنصة المسرحية - ولم يهتم المخرج محمد أبو داود بالمبالغات الحركية على حساب مواقف النص وأفكاره الأساسية - ووظف باتقان استعراضات عاطف عوض التى لم تنشغل بالابهار الشكلى بقدر ما اهتمت بالتعبير عما أراد المؤلف والمخرج توصيله - مثلما بلورت كلمات كمال عمار الهدف التحذيرى سواء فى المشهد الافتتاحى الغنائى الراقص بالتنبؤ بظهور بدائل جديدة لمصادر الطاقة.. أو فى المشهد الختامى الذى تكررت فيه هذه الكلمات (يا ناس.. يا خلق.. ياهوه.. اصحوا) - ووصل هذا الهدف التحذيرى للمشاهدين خاصة أن الملحن نبيل على ماهر لم يلجأ إلى تغليب التطريب على التعبير.

وفق المخرج محمد أبو داود فى اختياراته لممثلى ولممثلات العرض - (نجاح الموجى) الذى أعاد له دور (عبدالودود) تجدده الفنى الذى افتقده فى عروض سابقة آخرها (كوبرى الناموس) ليذكرنا بأنه مازال قادرا على اضحاك المتفرجين دون اسفاف - وهو المتهم القديم بافساد وايقاف عرض (ملك الشحاتين) - عبر نجاح الموجى فى العرض الجديد عن طيبة عبدالودود الذى لا نقدر على إدانته حتى بعد أن استهواه تحويل المفاعل النووى إلى ضريح لسيدى المرعب - فهو فى النهاية ضحية للفقر.. وضحية أيضا للموظفين الكبار الذين أرغموه قسرا على حراسة المفاعل النووى وإخفاء أسراره - ورغم

أن دور الصحفية الباحثة عن الحقيقة صار من الأدوار النمطية فى العديد من الأفلام والمسرحيات إلا أن (رانيا فريد شوقى) أدته باقناع وعاونتها على ذلك خبرتها المكتسبة بعد أدوار وعروض سابقة أوصلتها لذلك المستوى من الأداء الواثق ـ ويجسد (حسن حسين) ببساطة وباقتدار المحترفين مثالب وعيوب المولعين بالتصريحات الكلامية الزائفة ـ ويعيد الينا هذا العرض الكوميديانة الغائبة (نادية فهمى) التى ساعدتها خفة ظلها وقوة حضورها على توصيل وتجسيد شخصية زوجة عبدالودود كما أرادها المؤلف ـ ولا أقدر على تجاهل جهد الأداء التمثيلى لأحد نجوم ساعة لقلبك (محمد يوسف) .. ولسيد الصاوى.. وأشرف عبدالفضيل .. وجيهان فوزى.. وأحمد الطاهر الذين شاركوا فى تقديم هذا العرض الذى يحسب بامتنان لفرقة المسرح الكوميدى.

أخبار النجوم (١٦) ١٩٩٨/٨/١/العدد ٣٠٤

للإبداع فقط

مولد سيدى أبو ذرة

بقلم: زينب منتصر

فى مسرحية «مولد سيدى المرعب» يلتقط المؤلف «يوسف عوف» خيطاً رفيعاً من واقعة قديمة.. كانت جامعة القاهرة مسرحاً لها.. حيث أنبعث التهديد الذرى، من شحنة مواد مشعة، لم تتوافر لها الشروط العلمية للصيانة، ليحول هذا الخيط إلى قماش مسرحية.. يستجلب الضحكات، ولكنها ضحكات كالبكاء.

ما الحكاية تظهر لنا مجموعة من المسئولين فى حالة حوار متخبط حول مفاعل نووى، تبرعت بإهدائه إحدى الدول «اللاتينية» إلى مصر، منحة بدون مقابل. وبين تضارب آراء المسئولين قبولا للمنحة ورفضا لها يصل جسد المفاعل فيسقط الجميع فى مأزق صعب بعد أن استقر رأى الحكومة على أنه فائض عن الحاجة وبالتالى فقد أصبح المطلوب هو التخلص منه، لاستحالة رده إلى أصحابه.. وهكذا يستقر الرأى، على وضعه فى العراء بقرية صغيرة معزولة، وتعيين عبدالودود حارسا عليه.

أما عبدالودود، نفسه فهو يتحايل على العيش، بالمتاجرة فى قطع آثار مزورة، يكثر طلب السائحين العابرين عليها وحين يريد أن يريح ظهره المتعب يبسط قطعة من أخشاب المفاعل تحته، ليتسرب الشعاع إلى جسده، فيشعر بفيض فحولة مفاجئة .. وتصبح قضيته وقضية المكان والزمان هى هذه الفحولة الغريبة، التى انتابته أعراضها ويصبح المفاعل

فى عينيه، وعيون أهل القرية.. نصباً مقدسا للتبرك، والمنفعة، ويتحول المفاعل النووى إلى ضريح سيدى أبو ذرة، الذى يستجيب لدعاء المضطر ويحيل العجوز شاباً، والعقيم ولوداً .. أما صاحب الضريح أو حارسه.. فيصبح خادم الشيخ، وأمين صندوقه، ليكتنز أموال الفقراء.

وحين تقف الصحيفة «أمل» محتجة. وصارخة، ضد هذا الرعب الذرى، الذى يهدد حياة الناس، لا تجد أذنا صاغية، ولاعقلاً واعيا.. فحتى بعض المسئولين العارفين بالحقيقة، وآثارها الوخيمة، قد اغلقت أفواههم رشوة «عبدالودود».. خادم الضريح، وراعى حاجة المعوزين.

ولاشك .. أن «يوسف عوف» عمد إلى طرح قضية هامة، وخطيرة.. هى المعرفة العلمية، فى مواجهة التخلف، والخرافة، والشعوذة.. وأن طريق مسرحيته معبد بالنوايا الحسنة، ولكن النوايا الحسنة وحدها لاتقيم مسرحاً .. ولا تفجر ينابيع الدراما.. وعندما لايقف المسرح على بناء فنى ناضج، ومتماسك .. فإنه لايقدم إلا رسالة غارقة فى الدقائق، والتفاصيل لاتخفى فقط ملامحها الحقيقية.. وإنما تخلع عليها أيضا أثواباً من الخفة، فتغدو محدودة الأثر، قليلة الفاعلية.

حقيقة إن قضية الوعى العلمى بحثا، وإدراكاً.. صارت أكثر إلحاحا على واقعنا.. وأن المسرحية قد تماست معها، لكنها لم تستطيع أن تبحر بنا صوب أهميتها، وخطورتها.. ولا يرجع الأمر بالطبع إلى الإطار الفنى. الكوميدى، الذى اختاره الكاتب «يوسف عوف» لمسرحيته .. فقد يكون هو الأنسب لطرح مثل هذه الأفكار، التى تخرج بين الخيال والواقع، والأمانى والإحباطات وإنما يرجع إلى افتعال أحداث كان هدفها توليد شحنة كوميدية للتسرية عن الجمهور.. مثل دخول الصحفية أمل المتكرر محمولة على نقالة، حتى تستطيع انتزاع تصريح صحفى من مسئول .. ومثل تلك الهياكل الكرتونية، لممثلى الوزارات المختلفة، وهم يتحاجون فى رفض المفاعل أو قبوله.. ثم فى إخفائه.. وجميعها فى النهاية أنماط تبعدنا عن المعنى الأعمق للمسرحية.

وفى هذا الإطار الإخراج.. اكتسبت الشخصيات نمطية مكررة خاصة دور الصحفية «أمل».. رانيا فريد شوقى رغم اجتهادها فى أدائه.. والزوجة الفقيرة «نادية فهمى» التى أدته ببساطة وعفوية.. أما «عبدالودود» .. «نجاح الموجى».. فقد تقمص دور الحارس الفهلوى، دون أن تتسطح به كثيراً قفشاته، ونكاته المرسلة.. ربما لأن موضوع العمل ذاته فرض عليه كثيرا من التبكيت، وقليلا من التنكيت.. أما إخراج «محمد أبو داود».. فقد راعى أن يحافظ على النص دون تدخل أو إضافة.. وكان عليه أن يمنحه شيئاً من

مصادر الفرجة فأدخل إليه مجموعة من الاستعراضات الملوثة، بأزيائها اللامعة وأغانيها الصارخة.. الأمر الذى جعل التناقض واضحاً بين فقر الديكور، وغنى الأزياء.. وبين عمق الفكرة، وتسطح الشخصيات ■

مولد سيدي المرعب

بقلم: عمرو دوارة

الكوميديا الراقية هى تلك الكوميدا التى تفجر الضحكات تلقائيا من خلال المواقف الدرامية المختلفة دون اسفاف أو ابتذال، لتقدم لنا فى النهاية صورا كاريكاتيرية لبعض الظواهر السلبية فى حياتنا بهدف النقد والإصلاح، ومسرحية «مولد سيدى المرعب» التى يقدمها حاليا المسرح الكوميدى على خشبة المسرح العائم من تأليف الكاتب الكبير يوسف عوف، وإخراج الفنان محمد أبو داود، يشارك فى بطولتها نجاح الموجى ورانيا فريد شوقى ونادية فهمى مع نخبة من نجوم الكوميديا يمكن تصنيفها بسهولة تحت مسمى الكوميديا الراقية، بل ويمكن أيضا إدراجها بدقة تحت مسمى «الكوميديا السوداء» تلك التى تعالج قضايا مهمة ومصيرية بأسلوب كوميدى ساخر.

النص المسرحى والمفارقات الكوميدية

الكاتب الساخر القدير يوسف عوف يعتبر بلاشك من أكبر كتابنا العرب فى مجال الكوميديا، فقد نجح فى إثراء حياتنا الفنية بالعديد من الأعمال الفنية الراقية فى مختلف القنوات الفنية (مسرح، إذاعة، تليفزيون..) وذلك منذ بداياته الأولى حينما ارتبط اسمه بنجاح البرنامج الإذاعى الشهير «ساعة لقلبك»، لذلك كان من الطبيعى أن يصر الهواة على تكريمه فى أول مهرجان للمسرح الضاحك تنظمه «الجمعية المصرية لهواة المسرح»، وأن تقوم ايضا وزارة الإعلام بتكريمه من خلال مهرجان الإذاعة والتليفزيون بدورته الأخيرة عن مسلسله الناجح «ساكن قصادى».

والكاتب يوسف عوف من الكتاب الذين اختاروا منذ البداية الطريق الصعب، فهو لم يهرب إلى كتابة الدراما الاجتماعية الخفيفة، ولم يبتعد عن التأليف المسرحى مكتفيا بما تحققه المسلسلات التليفزيونية من مكاسب مادية وشهرة بل حرص على الاستمرار فى الكتابة المسرحية، وإثراء حياتنا الفنية ببعض المسرحيات الكوميدية المتميزة.

ومسرحية «مولد سيدى المرعب» تعتمد فى فكرتها الاساسية على حادثة واقعية طريفة توضح وتؤكد مدى الاستهتار واللامسئولية التى تعانى منها بعض مصالحنا

الحكومية، وذلك حينما قامت إحدى الحكومات الأجنبية بإهداء إحدى جامعاتنا مفاعلا ذريا، ولم يعرف السادة المسئولون ساعتها كيف يتصرفون، فهداهم تفكيرهم أخيرا إلى تخزينه (تشوينه) بجوار السوار الخارجي للجامعة والملاصق لأحد الاحياء الشعبية!!

وبذكاء الكاتب الحاذق، وعين الخبير الفنى المدرب، وصنعة المبدع الفنان استطاع يوسف عوف أن يقتنص تلك الحادثة الحقيقية التى حدثت فى الواقع نتيجة للبيروقراطية الإدارية والسلبية والتهرب من المسئولية ليعيد صياغتها فى اطار كوميدى ساخر، يعتمد بالدرجة الأولى على المفارقة والمواجهة بين قوى الخير ممثلة فى تلك الصحفية الجادة التى تشعر بالمسئولية وضخامتها وتتخذ من الأسلوب العلمى منهجا لتفكيرها وسلوكها، ومعها خطيبها الذى يعمل باحثا فى أحد المراكز العلمية المتخصصة فى مجال الذرة، وبين قوى الشر ممثلة فى هؤلاء الموظفين المرتشين، الذين ينجحون غالبا فى خداع كبار المسئولين، وفى مقدمتهم هذا الخفير المسئول عن حراسة المفاعل الذرى كعهدة وزوجته التى تشاركه عملية خداع العامة من الناس ببيع الاوهام لهم، وإطلاق الأكاذيب حول امكانية (المفاعل المقام) فى شفاء جميع الأمراض، وذلك بعد أن قاموا باستغلال وجود المفاعل وألبسوه الكسوة الخاصة بأضرحة الأولياء وأطلقوا الشائعات حول كراماته وقدراته!!

لقد نجح الكاتب فى رسمه للشخصيات بدقة، كما نجح فى كشف العديد من سلبيات حياتنا المعاصرة، وذلك فى اطار كوميدى ساخر يفجر الضحكات ويتصاعد بالأحداث دراميا دون خطابة أو مباشرة، لنصل فى النهاية إلى اكتشاف أن العامة بجهلهم واصرارهم على تصديق الأكاذيب هى التى تدفع بعض المسئولين إلى استغلال غياب الوعى لديهم وخداعهم. ويحسب للمؤلف فى هذا العرض تقديمه للعديد من الانتقادات الساخنة بمنتهى الجرأة ودون مباشرة، وفى مقدمة تلك الانتقادات ارتباط جميع الانجازات بتوجيهات السادة كبار المسئولين، واهتمام كبار الموظفين بإصدار التصريحات التى ترضى كبار المسئولين فقط!! مع عدم وجود أى تنسيق فعلى وحقيقى بين الأجهزة الحكومية المختلفة، كما يحسب له دراسته العميقة لكل شخصية من شخصياته الدرامية التى قدمها لنا وفى مقدمتها شخصية ذلك الخفير الذى كان يقوم بالاتجار فى الآثار المزيفة أولا وخداع الأجانب وبالتالى يكون لديه القدرة على الاتجار بهموم العامة بعد ذلك.

الرؤية الإخراجية

المخرج محمد أبو داود من المخرجين المتميزين بالمسرح الكوميدى حيث سبق له وبالرغم من ندرة أعماله تقديم بعض العروض المتميزة والتى تعتبر من العلامات الجيدة فى مسيرة المسرح الكوميدى ولعل من أهمها: عفريت لكل مواطن عام ١٩٨٨ طب وبعدين عام ١٩٨٩ لا أرى لا أسمع لا أتكلم عام ١٩٩٠ وجمعيها عروض اعتمدت على نصوص جيدة وفق فى اختيارها لمؤلفين يتمتعون بالحس الكوميدى وهم على التوالى لينين الرملى، مصطفى سعد، وبهيج إسماعيل، مما يؤكد اهتمامه الشديد باختيار النص المناسب لاقتناعه بأن النص هو حجر الاساس لنجاح العرض إذا أحسن اختيار باقى المفردات الأخرى.

ويحسب لمحمد أبو داود اختياره لهذا النص الجيد ليوسف عوف، وكذلك نجاحه فى اختيار باقى مفردات العمل المسرحى وفى مقدمتها مجموعة النجوم المشاركين بالعرض، وكذلك مؤلف الأغانى الشاعر الكبير كمال عمار، الذى جاءت كلماته تأكيدا للصراع الحتمى بين قوى الخير والشر، وناقوسا محذرا بضرورة التصدى للرشوة والمحسوبية والبيروقراطية والسلبية، وجميعها أمراض اجتماعية تسببت فى حدوث تلك الكارثة التى قدمها لنا العرض، أما ألحان نبيل على ماهر فبالرغم من جودتها إلا أن سوء بعض التسجيلات والتوزيعات الموسيقية قد أفسد بعض الاستعراضات بارتفاع صوت الآلات الموسيقية عن صوت الغناء وبالتالى تسبب ذلك فى عدم وصول بعض الكلمات والمعانى للجمهور، هذا وقد وفق المخرج أيضا فى اختياره وتعاونه مع مصمم الاستعراضات عاطف عوض الذى يعد حاليا واحدا من أفضل مصممى الاستعراض المعاصرين بالوطن العربى بقدرته على التطوير وتجسيد المعانى وايضا بتوفيقه فى اختيار الراقصين ذوى المهارات العالية.

والجدير بالذكر أن المخرج محمد أبو داود بأمانته فى الحفاظ على فكر المؤلف وبتوفيقه فى اختيار الفنانين المشاركين كل فى مجاله وقيادته لهم وتنسيقه بينهم قد نجح بالفعل فى توصيل الكلمة والفكرة وفى تقديم كوميديا راقية، تعتمد على المواقف والمفارقات المختلفة دون ابتذال أو ادعاء فقدم لنا سهرة مسرحية راقية اختفى دوره ظاهريا وأن كان بالطبع قد ظهرت قدراته وخبراته وراء كل مشهد وكل فعل مسرحى.

الرؤية التشكيلية

اعتمدت الفنانة القديرة نهى براده فى تصميماتها لديكورات المشاهد المتتابعة بالعرض على البساطة الشديدة كمنهج أساسى يسمح لها بسرعة التغيير والانتقال من مكان لآخر، حتى ولو كان ذلك بتغيير بعض اللوحات الجانبية على الجدران السوداء المحايدة للعديد من المشاهد مع استخدام بعض الستائر بالخلفية من أعلى (السوفيتا)، هذا مع استخدام فكرة المنشور الثلاثى اليونانى القديم (البرياكوتا) لتغيير جانبى المسرح والانتقال بسرعة من مكاتب السادة المسئولين إلى موقع الأحداث لمولد أبو الذرة حيث يقيم الخفير وزوجته فى عشتهما التقليدية وقد نجحت المصممة باستخدامها للأكسسورات المختلفة فى تعميق الاحساس بمرور الزمن وكذلك باختلاف المستوى المالى لأبطال العرض، حيث نشاهد اختفاء لمبة الجاز وظهور الكاسيت الحديث بعشة الخفير على سبيل المثال أو نشاهد وجود كسوة للمقام المزيف (المفاعل الذرى)، بالاضافة إلى جميع مظاهر المولد من عربات للأكل ولبعض الألعاب، والحقيقة أننى برغم اعجابى بكثير من التصورات التشكيلية التى لجأت إليها المصممة لتحقيق الرؤية الإخراجية مثل الحفاظ على أكبر فراغ ممكن بالمسرح والاحتفاظ بالعمق لتقديم الاستعراضات والتشكيلات الجماعية، وبرغم رقة التصميمات إلا أننى كنت أتصور امكانية تقديم رؤية تشكيلية أكثر ثراء وبهجة سواء باختيار الألوان المناسبة أو قطع الديكورات المختلفة، وهو ما تحقق بشكل جيد فى تصميم الملابس التى أبدع فى تصميمها الفنان مجدى راشد وخاصة فى تصميمه لملابس مجموعة الاستعراض فى رقصاتها المختلفة، هذا وجدير بالذكر أن نذكر تميز خالد عباس فى تصميم الحيل المسرحية التى أضافت كثيرا إلى تصميم هيكل المفاعل خاصة مع استخدام الاضاءة المناسبة وماكينة الدخان.

الممثلون نجوم العرض

نجاح الموجى : قدم شخصية الخفير الانتهازى «عبدالودود» بفهم وخفة ظل، فأضاف دورا جديدا إلى رصيده الفنى هذا الموسم بعد شخصية الدكتور الفلاسكى «القرداتى» فى كوبرى الناموس، وهو يثبت بذلك أن مشاركته فى مسارح القطاع العام تنقذه من براثن الاسفاف التجارى، وتعطيه الفرصة لتقديم شخصيات درامية مكتوبة بوعى وفهم.

نادية فهمى : ابنة المسرح الكوميدى كعادتها متألقة وتمتلك حضورا مسرحيا محببا، وتقدم لنا فى هذا العرض شخصية زوجة الخفير «عبدالودود» التى تشاركه أحلامه

الانتهازية، ولا تفيق من أطماعها إلا فى النهاية عند موت أبنها الوحيد، وقد استطاعت بموهبتها وخبراتها الفنية تحقيق الانتقال من لحظة درامية لأخرى بسهولة ووعى.

رانيا فريد شوقى : سبق أن أشدت بتطورها الفنى فى عروضها الأخيرة بعد أربعة أيام فقط من وفاة والدها الفنان الكبير فريد شوقى فأثبتت لنا أنها تستحق فعلا تلك المكانة التى حققتها بإصرارها وموهبتها وحفاظها على التقاليد المسرحية، وقد نجحت فى هذا العرض فى تجسيد شخصية الصحفية الشابة التى تلتزم بالجدية والاصرار، والاهتمام بقضايا الناس وهو دور جديد عليها ويؤكد نضجها الفنى وحسن اختيارها.

حسن حسين : أصبح بخبراته المسرحية عنصرا مهما من عناصر العروض الكوميدية بمسارح الدولة، وهو فى هذا العرض وبتسجيده لشخصية المسئول المرتشى الباحث عن مصالحه الشخصية فقط يقدم شخصية نمطية بأداء غير تقليدى خاصة وأن مساحة الدور واستغلال المخرج لإمكانياته الفنية قد سمحت له بابراز أبعاد تلك الشخصية كما سمحت له أيضا بالمشاركة فى الغناء.

محمد يوسف : برغم حضوره المحبب وقدراته الكوميدية التى ارتبطت فى أذهان الجمهور منذ نجاحه فى شخصية «شكل» فتوة ساعة لقلبك إلا أن مساحة دور «رئيس التحرير» فى هذا العرض لم تمنحه الفرصة لإظهار مواهبه وخبراته المسرحية.

شارك فى هذا العرض مجموعة من الممثلين المتميزين أصحاب الخبرات الفنية مثل محمد الادندانى، سامية محسن، عادل طلبة عبدالسلام عبدالعزيز، وأشرف عبدالفضيل، ولكنهم لم يقدموا جديدا يحسب لهم حيث لم تكن هناك شخصيات درامية حقيقية تسمح لهم بالتشخيص واظهار الموهبة، كما كشف العرض عن بعض الوجوه الجديدة التى يمكن التنبؤ بتطورها وتميزها فى العروض القادمة ومن بينهم مجدى سعد، حنان محمود، قمر زكى، عصام صلاح الدين، جيهان فوزى، جمال يوسف، والطفل أحمد سمير.

وأخيرا فإن عرض «مولد سيد المرعب» عرض كوميدى راق يناسب الأسرة المصرية، ويحسب للبيت الفنى للمسرح.

الكواكب ١٨/٨/٩٨ /عدد ٢٤٥٥

كوميديا ذكية لمسرح الدولة

مولد سيدى المرعب

تقدمها: آمال بكير

من العروض التى سأتذكرها للمسرح الكوميدى للدولة ... أى لقطاع هيئة المسرح.. هو عرض «مولد سيدى المرعب» التى يعرضها المسرح الكوميدى على المسرح العائم .. أحد أهم المسارح الصيفية لدينا.. بل هو فى الحقيقة المسرح الصيفى المفتوح الوحيد الذى يطل على نيل العاصمة بالاضافة لمسرح آخر صغير يتبع هيئة قصور الثقافة على نيل الجيزة.

المهم أن هذا المسرح .. المسرح العائم.. من أهم مسارحنا خلال فترة الصيف واراه باستمرار - أو فى أغلب الاحوال - وقد إمتلأت مقاعده.. لكن هناك فارق كبير بين إمتلاء المقاعد بسبب مستوى العرض وبين إمتلاء المسرح لمجرد التمتع بنسمات نيل القاهرة الذى يقع المسرح عليه.

فى هذا العرض الذى شاهدته لك كان المسرح قد إمتلا وفى اعتقادى أن السبب هنا هو مستوى هذه المسرحية الكوميدية البديعة التى يقدمها المسرح الكوميدى فى خطته الصيفية.

المسرحية.. أو النص للكاتب الساخر خفيف الظل.. الذكى يوسف عوف الذى قدم لنا كوميديا تضحكنا من القلب ... سلبياتنا نعرفها .. لكن عندما نجدها مجسدة بهذا الاسلوب على خشبة المسرح فإن الوضع يختلف كثيرا.. قد نشكو لبعضنا البعض من سلبيات هنا أو سلبيات هناك.. قد نشكو لبعضنا البعض من الروتين.. من النزعة الفردية المسيطرة على العديد من العاملين فى الدولة .. قد نشكو من الاهمال الذى يصل لحد الجهل.. من كل شيء بيننا وبين بعضنا.. لكن هذا كله شاهدناه مجسما من خلال نص بارع وأيضا حوار شيق ذكى وساخن بل ملتهب فى بعض الأحيان.

بأختصار يقدم النص مشوار مفاعل نووى .. وصل لميناء الإسكندرية ولم تتقدم أى جهة لتسلمه لأن طلب المفاعل. كان وراءه مباشرة طلب آخر بالغاء هذه الصفقة.. لكن البلد المورد لهذا المفاعل أصر على تركه بالميناء، وهنا بدأت الأزمة بين الجهات المختلفة. من ؟ أو ماهى الوزارة؟ أو الجهة التى عليها حفظ المفاعل؟ وأيضا تأمين سلامة المواطنين من أى تسرب يقضى عليهم ولينتهى المطاف بالمفاعل فى حيازة.. أو مسئولية غفير للآثار بالبدرشين وليتحول بعد فترة إلى مقام سيدى أبو ذرة لأنهم سمعوا أن هناك علاجا للأمراض بالذرة.

يتحول المفاعل إلى «مقام» مغطى بالحرير الأخضر ويعد مولد له حيث يزحف البسطاء وما أكثرهم إلى هذا المولد برغم تكرار تنبيه الصحافة إلى خطورة الوضع حتى يتضح بالفعل لهؤلاء البسطاء أن هذا المفاعل تتسرب منه أشعاعات قاتلة خاصة بعدما قتلت ابن الغفير نفسه.

وإذا كان النص من أمتع النصوص الصالحة للمسرح الكوميدى فإن هذا النص ليوسف عوف قد دفع بمؤلف الأغانى أيضا إلى التجويد فجاءت أشعار كمال عمار فى ذات الخط الملتهب الساخن والمؤثر.

الإخراج قام به محمد أبو داود فى واحد من أعماله الجيدة.. حركة جيدة وتحريك الممثلين، وأيضا وضع الرقصات جيد.. إيقاع سريع لا تشعر خلال العرض بلحظة ملل فيما عدا بعض الاضافة من ممثلى الأدوار الثانية - ربما ليثبتوا وجودهم أكثر على خشبة المسرح - لكن كان هناك وعد من المخرج بمنع هذه الاضافة المقحمة.

الديكور لنهى براده عاون المخرج فى تقديم عمله فى صورة جيدة وأيضا سرعة تحريكه كان فى صالح العمل.

أما الاستعراضات لعاطف عوض فقد تميزت تماما فى استعراض الجنود والاستعراض الأخير بينما كان فى استطاعته وأنا أعلم قدراته أن يقدم فى باقى الاستعراضات ما يقدم لنا الاجسام الرشيقة والجميلة للراقصين والراقصات فى تصميم يتساوى مع قدراتها البدنية وكان واضحا أنها عالية وبالمناسبة الراقصات والراقصون كانوا بصفة عامة كمظهر فى أعلى مستوى أشاهده فى المسرح الكوميدى التابع للدولة وبالمثل ملابسهم كانت رائعة تصميما وألوانا.

وبالنسبة لجهد المخرج أقول : فى النهاية أنه لم يعتمد على المط والتطويل، ولكنه ايقاع سريع نافذ بالنص فى التصميم.

فماذا عن الابطال ؟

يتصدرهم نجم الكوميديا نجاح الموجى فى دور الغفير الذى يستغل المفاعل فى التكسب باعتباره سيدى أبو ذرة ببركاته.. كان نجاح موفقا وناجحا تماما فى نقل وجهة نظر المؤلف التى تقول باختصار أن هناك عوائق كثيرة فى سبيل التقدم وفى سبيل دخول

القرن القادم مسلحين بما يفرضه الزمان القادم من علم ونظام يبتعد بنا عن الفردية التى تخنق أى مجتمع.

أمامه كانت رانيا فريد شوقى فى دور الصحفية ليقع عليها عبء التنبيه المستمر والحرب الدائمة من أجل أن يتحرك المسئولون لوقف هذه المهزلة.. أو وقف الخطر الداهم الذى استطاعت أن تبرزه باحساس صادق وعال وانفعال متوائم مع خوفها وحرصها على أبناء بلدها.

أمامها نادية فهمى فى دور زوجة الغفير لتقدم لنا بالفعل ممثلة مسرح خفيفة الظل رشيقة الحركة حيث استطاعت أن تملأ خشبة المسرح بهجة مع أداء متوافق تماما مع هذا المزيج من بنت البلد الريفية.وكان محمد يوسف .. أحد نجوم ساعة لقلبلك - فى دور ملائم له تماما.. رئيس التحرير العصبى دائم الانفعال أيضا حسن حسين.. كان فى واحد من أفضل أدواره للمسرح الكوميدى فى دور المسئول الكبير.

وكان عدد ممن قاموا بالادوار الثانوية موفقين كنتيجة لأختيار المخرج لهم فى هذه الأدوار ومنهم جيهان فوزى.. السائحة وإيمان عبدالعزيز المذيعة وعلى السيد وعماد الشربينى.

وفى النهاية .. عرض يحسب للمسرح الكوميدى ولمديره عصام السيد ولمخرجه محمد أبو داود مع البطل الأول النص ليوسف عوف.

ملحق الأهرام ٢١/٨/١٩٩٩/عدد ٤٠٨٠٠

جوازة لازم تتم

بقلم: محمد بركات

● يقدم المسرح الكوميدى هذه الأيام مسرحية «جوازة لازم تتم» من تأليف جمال عبدالمقصود وإخراج مجدى مجاهد وبطولة عبدالرحمن أبو زهرة وسناء يونس.

ويلقى العرض الذى يقدم على مسرح بيرم التونسى فى الإسكندرية نجاحا فنيا وشعبياً لأنه يحقق للمتفرج سهرة كوميدية مرحة فى هذا الصيف الحار.

ولابد أن يحسب للمسرح الكوميدى، ومديره الفنان عصام السيد أنه استطاع أن يقدم موسما مسرحيا صيفيا ناجحا فى القاهرة والإسكندرية برغم كل المعوقات والصعاب، وأولها عدم وجود دار مسرحية لهذه الفرقة الجميلة التى كان لها مجد فى يوم من الأيام.

ومسرحية «جوازة لازم تتم» مقتبسة من مسرحية «الخاطبة» للكاتب الأمريكى ثورنتون وايلدر، التى ترجمها صالح زكى، وقدم لها دريني خشبة، وصدرت فى سلسلة روائع المسرح العالمى عام ١٩٦٤، وأخرجها محمود مرسى للمسرح العالمى فى العام التالى لظهورها، أى منذ ٣٤ عاما، وهى المسرحية الوحيدة التى أخرجها هذا الفنان للمسرح المصرى.

ومسرحية «الخاطبة» واحدة من أشهر مسرحيات الستينيات فى أوروبا وأمريكا، وأخرجها ماكس رينهارت عام ١٩٥٥، فحققت نجاحا مدويا وصلت أصداؤه إلى مصر.

وتدور المسرحية حول عالم البخل والبخلاء، وهو موضوع أثير فى الكوميديا العالمية، ابتداء من بخلاء الجاحظ وملاهى ميناندر حتى بخيل موليير.

ورغم أن جمال عبدالمقصود مؤلف مسرحى موهوب فضلا عن أنه واحد من أحسن كتاب الحوار فى المسرح الكوميدى، وأنه ليس بحاجة إلى أن يقتبس من هذا النص أو ذاك، إلا أن المسرح الكوميدى دفع له بهذه المسرحية فقام بتمصيرها على نحو يقترب من التأليف الكامل، ومع هذا فهو لم يغفل أبدا الإشارة إلى أن المسرحية مأخوذة عن خاطبة وايلدر.. وحسنا فعل..

ويعيب للمسرحية الأصلية أنها مسرحية طويلة مسرفة فى الطول إذ تقع فى أربعة فصول، ويزيد عدد صفحاتها على مائتى صفحة، ويلعب شخصياتها ما يقرب من عشرين شخصية وتقع أحداثها على امتداد ست سنوات .. وهذا العيب نفسه هو الذى وقع فيه جمال عبدالمقصود وهو يكتب، ووقع فيه مجدى مجاهد وهو يخرج، ووقع فيه الممثلون وهم يمثلون!!

إن مسرحية «جوازة لازم تتم» تستغرق أربع ساعات على المسرح، ويخرج منها المشاهدون فى الثالثة صباحا.. وليس هناك عمل مهما كانت قيمته يستحق هذا الزمن فوق المنصة، ولهذا يتسلل الملل إلى المشاهدين فى الفصل الثانى الذى يستغرق ساعتين، وتغيب الضحكات، ويشعر حتى المتفرج العادى بالتطويل الشديد، رغم أننى فى مسرح مكشوف، وبصدد سهرة صيفية ممتعة.. ولهذا لابد أن يعاد إخراج هذه المسرحية قبل تقديمها فى القاهرة على ألا يزيد عرضها على ساعتين..

وفى المسرحية فنحن لا نلتقى إلا بالمشاهد المألوفة للبخل والبخلاء من ناحية، وأحوال المحبين من ناحية أخرى، وهذا موضوع أثير فى المسرح الكوميدى منذ ميناندر حتى وايلدر، وهو يكفى لتقديم عرض كوميدى ممتع نضحك فيه على النماذج البشرية المشوهة، وعلى مقالب الخطاب والمخطوبين والمطلقات والعوانس وغير هؤلاء وهؤلاء من شخصيات المسرح الكوميدى وهذا كله ليس كافيا أو لم يعد يكفى لأن المتفرج الذى أصبح يشاهد مائة قناة عالمية فى التليفزيون، هو الآن أكثر نضجا من أن يجلس ليلة كاملة ليشاهد سلسلة من «المقالب» التى لا تنتهى للسخرية من العجوز البخيل، أو الخاطبة العانس.. ولهذا كان يحتاج هذا النص إلى تفسير، أو إعادة تفسير لتحميله بشىء من مضامين اللحظة التى نحياها ليصبح العمل متوافقا مع حياة الناس ومشاعرهم وأفكارهم فى وقت عرضه.. وأبسط تفسير هنا أن مفاهيم الزواج نفسها قد تغيرت، كما تغيرت الظروف الاقتصادية والاجتماعية والنفسية المحيطة به.. وقد غاب هذا «التفسير الجديد» عن المؤلف وعن المخرج فإذا بنا أمام نص يعود إطاره الزمنى إلى مائة عام مضت بالضبط..

بعد هذا لا يجدى أن نقول أن المسرحية لقنت البخيل درسا وأن الحب ينتصر فى النهاية حيث تنتهى المسرحية بأربع زيجات فى مشهد جميل.. فهذه المعانى مما تصلح اليوم للأطفال أما أنا فقد سعدت بحوار جمال عبدالمقصود الذكى اللماح وخروجه من عباءة النص واقترابه من مرحلة الخلق لا الإعداد، كما تجدد إعجابى بموهبة الفنان مجدى مجاهد وقدرته على تقديم عرض كوميدى مرح وجميل وخفيف الظل لولا «اللونجر».. كما أعاد لى فن الممثل الكبير عبدالرحمن أبو زهرة، والكوميديانة الذهبية سناء يونس شيئا من عطر الأيام الخوالى.. وإن لم تمنع مواهبهما الساطعة من ظهور قامات فنية أخرى إلى جانبهما.. أولها المطرب الفنان أحمد إبراهيم والكوميديان الصاخب ضياء الميرغنى وممثل سليمع هو سيد الرومى، واثنان من أصحاب المواهب الواعدة هما: إيمان أيوب وأسامة فوزى.

وتبقى مسرحية «جوازة لازم تتم» عملاً جميلاً حافلاً بإمكانيات الكوميديا الرائعة .. ولكن!!

الوفد ٩٨/٨/٢٧/ عدد ٧٥٧

جوازة لازم تتم.. ومؤلف كوميدى موهوب

بقلم: جلال عبدالعال

ذهبت إلى الإسكندرية لمشاهدة العروض المسرحية الصيفية وكلى حماس شديد لمتابعة تلك المسرحيات.. ولفت نظرى مسرحية «جوازة لازم تتم» على مسرح التوننسى للازدحام الشديد عليها من المشاهدين.. والمثير للانتباه ايضا أن المسرحية للقطاع العام.

المسرحية تأليف جمال عبدالمقصود وإخراج مجدى مجاهد، بطولة وغناء وألحان المطرب أحمد إبراهيم وسناء يونس، وأمنية رشدى، وعبدالرحمن أبو زهرة، وضياء المرغنى وسيد الرومى، وسميرة صدقى وإيمان أيوب وعنايات صالح.

أشعار محيى الدين إبراهيم واستعراضات محمد حسنين وديكور صلاح حافظ.

المسرحية كوميدية اجتماعية راقية تتناول الصراع الأبدى بين الابناء والآباء حين تصطدم المفاهيم ووجهات النظر والمصالح.. كما تتناول هامش الحرية الشخصية وتتهكم على الظلم والقهر.. والخاطبة التى تحاول دائما توفيق الرؤوس فى الحلال.. وعندما تفشل فى زواج أحمد إبراهيم وأمنية رشدى بسبب رفض والد العروس أبو زهرة لفقر العريس تسعى بشتى الطرق إلى اتمام هذا الزواج مهما تكلفت من متاعب، كما تتناول المسرحية الصراع بين القيم والمبادئ.

كتب المسرحية المؤلف الموهوب جمال عبدالمقصود الذى قدم للمسرح المصرى أعمالا كثيرة ناجحة مثل مسرحية «الغايب» و «الرجل الذى أكل وزة»، و «عالم كورة كورة»، و «مسألة مبدأ»، و «الدخول فى الممنوع»، و«عالم بغبغانات»، و «رجلان»، كما قدم مسرحية «مع خالص تحياتى» للفنان عبدالمنعم مدبولى.

تقع المسرحية فى فصلين من أربعة مشاهد ـ وتنطلق فى توجهها من مسرحية الكاتب الأمريكى ثورنتون وايلدر «الخاطبة» لكنها تتحرك فى لغتها ومواقفها ومنطقها إلى تجربة مصرية خالصة لحما ودما متخذة من الواقع المصرى مرتكزاً لها..

وقيام المسرحية على مسرحية أخرى.. على أساس مواقف من الحياة أمر معروف فى المسرح ومقبول.. فمسرحية هاملت لشكسبير.. وهى إحدى أهم المسرحيات ليس فى التراث الإنجليزى فقط وفى التراث الإنسانى كله.. والتى اجتازت اختبارات الزمن ولا تزال تمثل على المسرح فى القرن العشرين.. مأخوذة عن مسرحية «المأساة الأسبانية»

للكاتب توماس أكيد.. معاصر شكسبير .. المهم أن تكون المسرحية الجديدة مسرحية جيدة لها شخصيتها وتميزها.. وهذا ما نجده فى مسرحية جمال عبدالمقصود.

تدور المسرحية حول قصة الحب بين زهرة «أمنية رشدى» وحمادة المطرب المعروف «أحمد إبراهيم» ورغبتهما فى الزواج لكن والدها سعيد البنهاوى صاحب محل الفسيخ المشهور والذى يمثله «عبدالرحمن أبو زهرة» يرفض هذا الزواج لأن حمادة فقير ولا يكترث بمشاعر ابنته وتطلعاتها وهو لا يتدخل فقط فى حياة ابنته بل فى حياة العاملين فى المحل «حسن سمكة» - ضياء المرغنى - و «محروس» - سيد الرومى - ولا يتيح لهما فرصة الحياة السعيدة الكريمة ولا يعبأ بمشاعرهما واحاسيسهما فى الوقت الذى يلتقيان فيه بالشريكة من الجنس الناعم «علية» سميرة صدقى.

ويبدأ الصراع فى المسرحية بين سعيد البنهاوى وعلية من جهة وبينه وبين ابنته وحبيبها من جهة أخرى إلا أن كريمة الخاطبة الفنانة الكبيرة سناء يونس السيدة الأرملة التى قاست من نفس المشكلة تأخذ على عاتقها - فى براعة وخبرة - تصحيح الأوضاع الخاطئة والعمل على حل المشكلات حيث لا يستبد رأى برأى آخر دون وجه حق.. حتى تنتهى المسرحية نهاية سعيدة وهو ما يميز الكوميديا بصفة عامة.. يحدث ذلك من خلال مواقف مصنوعة جيداً بحيث تبدو طبيعية ومتوقعة وغير مفتعلة ويؤدى بعضها إلى بعض من تصاعد ومصداقية.. هذا من ناحية المضمون .. وفى اطار شكلى فنى جميل.. وايقاعها سريع وممتع للمشاهد.

الإخراج

قاد المخرج المتميز مجدى مجاهد العمل بنجاح .. وأول ما يحسب له هو اختياره الجيد للنص موظفا الامكانيات البشرية «الكاست» والمادية لتقديم عرض ممتع يتخذ موقفا اجتماعيا وإنسانيا محموداً فى نفس الوقت ينبض بالحياة ويستولى على مشاعر المشاهدين ويمتعهم فى آن واحد..

فكانت حركة الممثلين واداؤهم.. وكانت الموسيقى والأضاءة والديكور لحنا جماعيا واحداً يتسم بالتناسق والانسجام.

التمثيل

أدت سناء يونس دورها فى بساطة وتلقائية.. وكانت العمود الفقرى.. عبرت بنجاح عن المشاعر الإنسانية .. كما أثارت الضحكة النظيفة والدور اضافة هامة لرصيدها الفنى.

وعبدالرحمن أبو زهرة .. فنان له حضور مسرحي.. وأداء مميز .

ضياء المرغلى.. علامة مضيئة فى العرض عاش دوره المأساوى فأثار شفقتنا وأمتعنا بقدر كبير من الكوميديا غير المفتعلة ويذكرنا أداؤه بما وصفه الفنان الكبير عبدالمنعم مدبولى بأنه «غول مسرح».. ويتألق سيد الرومى فى دور محروس وينتزع الضحكات دون أن يسعى إليها ملتزما بالشخصية التى يجسدها.

أما بطل العرض الشاب المطرب أحمد إبراهيم الذى أدى دوراً كوميديا لأول مرة.. وربما كان هذا هو الذى جعله يلتزم بالنص وبتعليمات المخرج فكافأ الأثنين بأدائه الشيق البسيط وعدم لجوئه لمحاولة الاضحاك وكان مقنعا.. كما استغل المخرج صوته الجميل المتميز فى اشاعة جو من البهجة فى المسرحية داخل إطار دوره.. وكانت ألحانه موظفة توظيفا جيداً لخدمة النص.

قدم العديد من الألحان بحساسية مرهفة وصاغها فى قوالب غنائية استعراضية .. وهو مكسب للمسرح الغنائى الاستعراضى صوتا ولحنا.

وأمنية رشدى أدت دور زهرة فى بساطة وفهم أكدت سميرة صدقى فى دور «علية» أنها ممثلة مسرح راسخة القدم شاركتها إيمان أيوب وكونا ثنائيا متفاهما.

والعرض بصفة عامة يقول إن العمل الجيد.. الذى يتضمن الكلمة الراقية والإخراج المتميز والأداء الصادق يحيل قاعة المسرح الخالية إلى زحام شديد.

العرض يحسب لسامى خشبه رئيس البيت الفنى للمسرح ولعصام السيد مدير المسرح الكوميدى.. وفى انتظار المزيد من الأعمال الجادة الناجحة.

الكواكب ١/٩/٩٨/ عدد ١٤٥٧

«اللهم اجعله خير.. يا على»!

بقلم: **سعاد لطفى**

● «اللهم اجعله خير» إسم المسرحية التى تعرض على مسرح ميامى بعد أن استعادته وقامت بتجديده هيئة المسرح بطولة على الحجاروزانيا فريد شوقى وسامى مناورى ولطفى لبيب بالاشتراك مع الفنان عبدالرحمن أبو زهرة تأليف «لينين الرملى» إخراج محسن حلمى..

يبدأ العرض باستيقاظ الشاب سراج أحد سكان المقابر المطحونين من نومه بعد أحداث ساخنة لحلم رأى فيه أنه يحدث تغييرات جذرية فى قوانين المؤسسة التى يعمل بها لقيام رئيسها بانتهاك حرمات العمل والعبث بكل اللوائح وإهدار الأموال وتخطى أقدميات الموظفين وتحديد مدى صلاحيتهم حسب ما يبدون من مؤشرات الطاعة والولاء له فيتم القبض على الشاب الطيب دون ذنب جناه إلا أنه حلم أثناء نومه وتقرر النيابة حجزه وتحويل تهمته إلى قضية يحاكم عليها لاعترافه بقيامه «بالحلم» أثناء نومه وأنه كان يفكر ويتمنى ويحلم أن يجمعه عش الزوجية بخطيبته التى قبلها فى حلمه واعتبر هذا التصرف فعلا فاضحا يخدش الحياء العام يتطوع للدفاع عنه أحد المحامين مؤمنا بأهمية وضرورة ومشروعية الحلم فى حياة الإنسان ويلجأ هو لمحام آخر يجيد أساليب كسب القضايا مهما كانت صعبة وحتى لو كانت جريمة قتل ولثقة الشاب أنه لم يفعل شيئا غير مشروع كان يظن أنه غير محتاج لمحام لبراءته من أى ذنب ومع استمرار التحقيق تأكد أنه يحتاج لمحام للمثول أمام المحكمة الإنسانية التى عقدت لمحاسبته وتوجه إليه اتهامات شديدة القسوة بتعديه على رئيس المؤسسة وقيامه بفعل فاضح مع خطيبته وتمنيه حريق المؤسسة التى يعمل بها وهو الحلم الثالث الذى رآه أثناء نومه فى السجن وهذه التهم يعاقب عليها القانون بأشد العقوبات وخاصة أن هذه الأحلام ما تلبث أن تتحقق بعد قليل فنرى تكاسل الموظفين عن العمل وتفشى عدم الاهتمام ويصبح الشاب خطرا يجب توقيع أقصى العقوبات عليه..

يتعرض النص لمشكلة هامة هى فساد بعض رؤوس الأجهزة الإدارية وما يترتب على ذلك من تفشى الفساد فى المكان كله وانتقاله إلى بعض الأجهزة الأخرى فإذا ما وجد من العاملين من يرفض هذا الفساد ويريد أن يقضى عليه ويتصدى له أصبح هو محل الاتهام ولو هرب بمحاولته الإصلاح إلى الحلم فهو حلم مدمر يجب معاقبته عليه فعلى الجميع الاستسلام للموجود وعدم التأمل أو التطلع فيما هو أحسن إلى جانب بعض ما يواجه الشباب من أزمة اسكان يستحيل معها إتمام زواج الشباب بسهولة إضافة إلى ما يعانيه كثير من الشباب من البطالة وضآلة فرص العمل..

● شخصية سراج هى الشخصية المحورية التى دارت حولها الأحداث باعتبارها مكتملة البناء الدرامى.. سوية ومتصاعدة .. فهو رغم الفقر وإقامته فى المقابر وعدم تمكنه الزواج من خطيبته فى الوقت المناسب إلا إنه يرفض الزيف والخداع ويبحث عن

الصحيح وما يجب أن يكون ويأمل أن يعم الخير وينتفع به الجميع وأن تسود المجتمع من حوله مظاهر التقدم والرفاهية والعلم..

● شخصية المدير تعكس بشاعة بعض من يعتلون المناصب ولا يسعون أو يفكرون إلا في كيفية الاستفادة قدر المستطاع وضرب المؤلف أيضا على وتر حساس هو العطب الذى أصاب مهنة المحاماة فى السنوات الأخيرة حيث يدفع المحامين ببطلان الاجراءات واستغلال ثغرات القانون مع يقينهم بإدانة المجرم لصالح مآربهم الشخصية والكسب السريع مما أفقد المهنة مهابتها واحترامها..

هناك عدد من الشخصيات المكملة مثل الخطيبة والأم وابن الخالة وهيئة المحكمة ووكيل النيابة والحاجب وقد شكلت فيما بينهما نسيجا مسرحيا قويا محكم البنيان يحمل مضمونا فكريا قويا فى قالب ساخر..

ولكن يبدو أن الفرحة باستعادة مسرح ميامى وتجديده واختيار مسرحية كوميدية للعرض عليه قد عمت الممثلين فانقلبت خشبة المسرح إلى سوق للنكت والخروج عن النص واصطياد الأفيهات من صغار ممثلين المصور الصحفى وابن الخالة الذى حاول بدوره دخول منطقة التلميحات الجنسية السخيفة لولا وقوفه أمام الفنان الملتزم أشرف عبدالغفور ونسى أو تناسى الفنان عبدالرحمن أبو زهرة تاريخه الفنى الطويل وأخذ يصول ويجول خارجا عن النص فى كل مشاهد العرض سواء كان المشهد يحتمل هذه الزيادة أو الاضافة أم لا وقابله فى هذا الفنان لطفى لبيب والفنان سامى مغاورى الذى قال فى أول وجوده على خشبة المسرح «أنا لسة ماقدمتش نفسى أنا بقالى ساعة قاعد تحت وهات ياشاى وقهوة وبقى وقف من قلة الكلام فلازم أقول أنا كمان» وفى جملة له يتحدث عن ابنه قال العيال زمان كانوا يشربوا اللبن ويناموا واليومين دول يشربوا البانجو ويناموا!! مع تبادل مجموعة الممثلين الكلام على خشبة المسرح كل اثنين يعلقان أو يضحكان بدلا من متابعتهم ما يجرى استعدادا لتكملة دورهم..

إضافة إلى الأطفال الصغار دون السن المسموح له بدخول المسرح يجرون فى طرقات الصالة ويتحدثون ويصرخون بصوت عال مما أثر على سماع صوت الممثلين وأدائهم وكان الفنان على الحجار ورانيا فريد شوقى أكثر الموجودين التزاما واحتراما لخشبة المسرح..

أخر ساعه ٢٤/٢/٩٩/عدد ٣٣٥٧

اللهم اجعله خير.. في مسرح الممثل

بقلم: جرجس شكرى

●● لا نملك سوى الأحلام.. عالمنا الخاص.. حياتنا السرية التى نعيشها فى النوم واليقظة وبدونها ربما ننتحر.. الأحلام هى صرختنا فى مواجهة العالم.. فنحن صادقون حين نحلم ودائما نصدق أحلامنا التى هى وسيلتنا الأخيرة فى البقاء .. وأحلامنا هى انعكاس حقيقى وصادق لما يعتمل داخلنا.. فماذا لو لم نحلم؟ التاريخ صنعته الأحلام سواء كانت أحلام الطغاة أو الفلاسفة وأجمل الاختراعات التى غيرت وجه العالم بدأت أحلاما، وأجمل ما فى أحلامنا أنها ملكية خاصة وحالة فردية لا يشاركنا فيها أحد .. فماذا لو تحول الحلم إلى حالة عامة وخرج من خصوصيته وصار مشاعا.. نحن نحلم أحيانا كرغبة انتقامية من العالم فما نعجز عنه فى الواقع نحققه فى أحلامنا.. فماذا لو صادروا هذه الأحلام ووضعوها تحت الرقابة المشددة؟ حتما ستكون النهاية ويتحول الإنسان إلى آلة تعمل كيفما اتفق فى انتظار نهاية عمرها الافتراضى ●●

وفكرة مصادرة الحلم قديمة قدم الإنسان والمصادرة على الأحلام أو رقابتها أو حتى اجهاضها فكرة تم معالجتها بصيغ عديدة فى الأدب والفن.. والجديد هو صيغة التناول فكيف يتم هذا.. وأيضا لماذا؟

وحول الأحلام جاءت مسرحية «اللهم أجعله خير» تأليف لينين الرملى وإخراج محسن حلمى.. فحين يصحو المواطن سراج «على الحجار» من نومه بعد حلم طويل يفاجأ بالشرطة تدق بابه ويتم القبض عليه وأمام وكيل النيابة «أشرف عبدالغفور» توجد إليه تهمة الحلم الذى راوده الليلة الماضية، بل ويعرف تفاصيل حلمه وأمام دهشته ودهشتنا نحن أيضا يخبره وكيل النيابة أن الدولة تراقب الأحلام عن طريق جهازيلتقط ترددات المخ بمساعدة الكمبيوتر ويسجل الحلم على شريط ڤيديو حتى تتمكن الدولة من مراقبة الأحلام التى تشكل خطرا عليها وعلى المجتمع وانطلاقا من هذا يتم محاكمة المواطن سراج الذى حلم بأنه أهان رئيس مجلس الإدارة التابع له وأجبره فى الحلم على ممارسة أعمال مهينة بالإضافة إلى أنه طارح خطيبته الغرام فى الحلم بهذا ارتكب فعلا فاضحا.. الفكرة جميلة.. وكما ذكرت تم تداولها كثيرا ويعنينا الآن هو صيغة التناول..

إذ لجأ لينين الرملى كعادته غالبا فى التركيبة الواقعية التكنولوجية.. كحل سهل لمعالجة الفكرة.. كما حدث فى وداعا يا بكوات وأهلا يا بكوات..

ووجد أن الخروج من مأزق اطلاع الدولة على الأحلام بالتكنولوجيا والتقاط ترددات المخ وتسجيلها على شريط فيديو حلا لكنه جاء مباشرا لا يحمل دلاله وهى فكره متداوله ووجدتنى بعد دقائق من بداية العرض والقبض على المواطن سراج بتهمة الأحلام.. وتقديمه لمحكمة أمن التفتيش العليا طوارئ.. أعود بذاكرتى إلى «قصر الأحلام» رواية الكاتب الألبانى «إسماعيل كادريه» وسواء كان لينين الرملى قرأ هذه الرواية أم لا.. فليس هناك مقارنة على الإطلاق.. بين «اللهم اجعله خير» ورواية «قصر الأحلام» ولكن فكرة مصادرة الأحلام ورقابتها أحالتنى مباشرة إلى قصر الأحلام.. والمعالجة المدهشة وكيفية تناول هذه الفكرة لدى الكاتب الألبانى إذ اعتمد البناء الأساسى فى الرواية على الحلم.. من خلال بنية خيالية حين خصصت الدولة وزارة للأحلام أو الديوان العام للأحلام.. للاطلاع على أحلام الشعب من خلال نظام دقيق وصارم، إذ يتم رفع أحلام العامة فى القرى والمدن الصغيرة إلى لجان فرعية حيث يتم اختيار الأحلام العامة وتصعيدها إلى الديوان العام فى العاصمة والذى بدوره يعمل على تصنيفها حسب الأهمية لاختيار الحلم الأقصى والفكرة المدهشة عالجها هذا الكاتب ببراعة وبالطبع لا يتحقق الحلم الأقصى.. وتدور أحداث الرواية من خلال بطلها «ماك عالم» الذى تؤهله عائلته العريقة للدخول إلى ديوان الأحلام والارتقاء فى المناصب سريعا ووصوله إلى لجنة اختيار الحلم الأقصى.. وتدور الأحداث فى أجواء أسطورية مفعمة بالدلالات والرموز التى تتناسب وفكرة مصادرة مالا يصادر ومراقبة ما لا يراقب فمن خلال فكرة ديوان الأحلام يتم قراءة أحلام الشعب ويقدمونها برغبتهم ويتم القبض على عدد كبير من العامة لخطورة أحلامهم على السلطنة والسلطان وفى هذه الأجواء يعرض إسماعيل كادرب لفكرة المصادرة ومراقبة الأحلام التى تنتهى نهاية مبهمة أيضا بالقبض على بطلها أيضا..

وكما ذكرت لا مجال للمقارنة ولكن وجدتنى أخرج من المقابر التى يسكن فيها سراج.. إلى قصر الأحلام مباشرة.. وبعد أن عرض لينين الرملى للفكرة بشكل مباشر.. يبقى فى المسرحية مشهد المحاكمة الذى.. احتل الفصل الثانى بكامله وجزءا من الفصل الأول.. وجاء العرض فى هذا المشهد.. حيث أن الفكرة لم يتم معالجتها وطرحت بالشكل المباشر المتداول وقد اعتمد هذا المشهد على براعة المحاميين عبدالرحمن أبو زهرة ولطفى لبيب وبصدق وجدتنى أضحك كما لم أضحك من قبل مع هذا الثنائى الكوميدى المدهش أبو زهرة محام بارع اسمه بليغ فصيح المفتح.. شاطر وكسيب وسعره محدد ومستعد لفك حبل المشنقة من حول رقبة المتهم إذا دفع له.. ولطفى لبيب محام من أجل

التاريخ ومنظمات حقوق الإنسان.. وجاء لكي يدافع عن الأحلام كحق مشروع للمواطن.. في حين حاول أبو زهرة التحايل على القانون وإيجاد مخرج لموكله على الحجار.. وفي ظل هذا التناقض تدور أحداث الدفاع في مواجهة القاضي ومستشاريه في محكمة أمن التفتيش العليا طوارئ.. ويخلق المحاميان حالة كوميدية رائعة وراقية تدل على قدرة كل منهما دون اسفاف أو ابتذال..

«عبدالرحمن أبو زهرة» أدى بحيوية مستخدما جسده وتعبيرات وجهه وصوته وقدراته العقلية في آن واحد دون أن يستجدي الضحكات كعادة الجميع.. وأيضا لطفي لبيب الذي كان خفيف الظل بتعبيرات الوجه الحادة والصارمة.

وكان على المسرح كطفل ثائر خطف أذهان المشاهدين وكان اجتماع هذا الثنائي.. وارتباطهما في دور واحد.. اختيارا موفقا من محسن حلمي.. وربما كان العرض بالنسبة لي في هذا الثنائي.. وعلى الرغم من مشهد المحكمة الشهير الذي قدمه د. هاني مطاوع.. في مسرحية «شاهد ما شفش حاجة» ويحفظه كل المصريين إلا أن محسن حلمي استطاع تقديم مشهد محكمة آخر قدم فيه فريق العمل.. أداء مختلفا.. القاضي «طارق كامل» ومستشاروه والحاجب «بليه كازان» وقدم عبدالرحمن أبو زهرة لازمة شهيرة في مرافعته «سيدي القاضي ـ حضرات المستشارين ـ السيد الحاجب».. بالإضافة إلى مشهد الحلم حين عرض في المحكمة.. ونفذه محسن حلمي.. ببراعة تكمن في واقعية الحلم إذ استخدم مفردات واقعية في مشهد يعرض للحلم.. وربما كان المشهد الوحيد الذي شعرت فيه بوجود محسن حلمي كمخرج كبير، بعيدا عن العرض الذي يتناول فكرة سطحية مباشرة.. اعتمد على أغاني المطرب على الحجار.. للجذب الجماهيري.. من كلمات سيد حجاب وألحان حمدي رؤوف وأحمد الحجار.. وفي النهاية من الأشياء الجميلة في العرض.. صوت على الحجار الذي مازال قويا جميلا كعادته وكما قلت رغم أن العرض كان سطحيا إلى حد كبير إلا أن عبدالرحمن أبو زهرة ولطفي لبيب استطاعا تقديم عرض خاص يعتمد على قدراتهما الكوميدية الكبيرة.

وكان أجمل ما في العرض هذا الإحساس الذي افتقدته كثيرا بوجود كوميديان يتحمل عبء العرض... دون إسفاف أو ابتذال معتمدا على قدراته العقلية وخبراته ولم أجد واحدا فقط بل اثنين.. عبدالرحمن أبو زهرة ولطفي لبيب فشكرا لهما.

الإذاعة والتليفزيون ٢٧/٢/٩٩/عدد ٣٣٣٧

«البخيل».. يرقص ويغنى

بقلم: عبلة الروينى

فى مشروع إعادة تقديم تراث الكوميديا، يقدم المسرح الكوميدى على مسرح ميامى مسرحية «البخيل» لموليير من إخراج خالد جلال.

ولعل بخيل موليير هو أكثر الشخصيات الكوميدية رواجا فى العالم.. يذكر د. يوسف حنا مترجم النص إلى العربية (أن دار التمثيل الباريسية الشهيرة بالكوميدى فرانسيز أحصى لها ٢٠٩٤ عرضا للبخيل ما بين عام ١٦٨٠ إلى ١٩٦٤).

وفى مصر يقدمها اليوم خالد جلال بصورة موسيقية للمرة الأولى، فالبخيل فى صورته النمطية التقليدية المنفرة نراه أمامنا راقصا وغنائيا فى ايقاع جمالى يتسم بالحيوية والخيال المبتكر ساهم فى صياغته موسيقى حسام عبدالمنعم وأشعار مصطفى سليم الذى قام بإعداد النص مختصرا بعض الجمل الحوارية بما حقق ايقاعا حيويا للعرض بينما شكلت الاضافات المشهدية والرؤية الإخراجية الروح العصرية والمتعة الحقيقية للعرض المسرحى. هكذا تطل (الأقنعة) فى مشهد لقاء البخيل وابنه والسمسار فى مشهد اقتراض المال لتشكل إضافة للمشهد تمنحه الترقب الجمالى ومتعة المفاجأة، كما سد المخرج ثقوب الحبكة الكوميدية المحدودة فى النص الأصلى من خلال تجربة أدائية تعتمد على الارتجال والفرجة المشهدية .. فالنص يقدم ببساطة نموذج البخيل من خلال شخصية (هرباغون) والذى يريد أن يزوج ولديه كليانت (سيد الرومى) واليزا (أسماء يحيى) .. الأول يزوجه من امرأة عجوز ثرية والابنة يزفها إلى كهل أيطالى ثرى بينما كل منهما يقع فى الحب، الابن يحب فتاة فقيرة شابة والابنة تحب فتى يعمل لدى والدها البخيل لتنتهى المسرحية بمفاجأت حيث يكتشف أن الشابين العاشقين هما أبناء الكهل الايطالى الثرى الذى يريد الزواج من أبنة البخيل..

حبكة محدودة ينتصر فيها موليير للشباب والحب فى مواجهة الاستبداد والاضطهاد والرذائل الأخلاقية.

وقد ركز المخرج على العناصر المضحكة فى المسرحية مخففا من صورة الإنسان الفظ المستبد فى البخيل مركزا على أبراز تفاهة الأخلاق.. بل أن الصورة التقليدية للبخيل كما يقدمها النص (البخيل، الهزيل، المحدودب، المصدور) تقدم على المسرح فى صورة

غنائية راقصة ويقوم خالد جلال بدور البخيل فيسهم بتكوينه الجسمانى الممتلئ ووجهه الطفولى الباسم فى فضح وتعرية الأخلاق الفاسدة أكثر من تجسيد النموذج النمطى عبر المبالغة الجسدية.

ومن خلال (الارتجال) الذى ميز أداء مجموعة الممثلين بما امتلكوا من حس وخيال كوميدى مهمتهم القدرة على إبداع كوميدى مضاف للمشهد خاصة (سيد الرومى، خالد جلال، إيهاب صبحى، شهاب إبراهيم) كما قدم العرض أداء ساخرا من الأشكال التقليدية النمطية فمشاهد الحب التقليدية تقدم بصورة كاريكاتيرية ومشاهد النسوة والتسلط تقدم بشكل كاريكاتيرى ضاحك، إنه الأداء الذى يفضح الافتعال والادعاء ويمنحنا مساحة للتأمل والمتعة بل أنه يعرى على المستوى الفنى كل جمالية تقليدية.

الأخبار ١١/٣/٩٩/عدد ١٤٦٢١

نبضات

بخيل موليير... كيف؟!

بقلم: **فتحى العشرى**

قدم المسرح الكوميدى الحكومى مسرحية موليير الشهيرة «البخيل» ولكن كيف قدمها؟.. يقول المخرج عصام السيد مدير المسرح الكوميدى إنها محاولة من أجل تقريب التراث العالمى وخطوة فى مشروع بدأه المسرح منذ عامين.. ونقول إن التراث ينبغى أن يقدم كما هو بلا زيادة ولا نقصان، فالنص المسرحى له احترامه الكامل خاصة إذا كان المؤلف غائبا عنا ولا يملك الرفض أو الموافقة.. أما إذا تعلق أمر التقريب والتعصير والرؤية بالإخراج والتمثيل والديكور والأزياء والموسيقى والرقص والغناء، فلا ضير ولا اعتراض، شريطة أن يتم ذلك تحت شعار التجريب فى قاعة محدودة مثل قاعات مسرح الطليعة أو القاعات الصغيرة الملحقة بالمسارح الكبيرة، حتى تنضج التجربة وتستقر وتستقبل استقبالا طيبا فيحق لها أن تنتشر وتفتح آفاقا أبعد مدى.. وهذا هو ما حدث بالضبط فى العرض الذى أخرجه خالد جلال فى اطار الكوميديا الموسيقية.. ولكنه استعان بمعد حذف من النص وأضاف إليه فضلاً عن الأشعار التى لحنها حسام عبدالمنعم، وهذا هو التجاوز الذى تأكد بإنتاج المسرح الكوميدى مثل هذه التجربة

وعرضها على مسرح ميامى الكبير الذى استعاده البيت الفنى للمسرح من فايز حلاوة، وهو مسرح يقع إلى جوار سينما ميامى وأمام سينما مترو وفى طريق سينما ومسرح راديو وقصر النيل واوديون فى شارع الجماهير العريضة وبعيدا تماما عن مواقع الجماهير الخاصة أو صفوة رواد المسارح الرسمية والطليعية والتجريبية مثل المسرح القومى ومسرح الطليعة ومسرح الهناجر، ولهذا فإن العرض التجربة يضل طريقه إذ يزرع فى أرض غير أرضه ويسبح فى مياه غير مياهه... ومع ذلك استفاد المخرج من لغته الفرنسية فى التعرف على موليير والخروج برؤية نفذها بنفسه كبطل للعرض واستعان بمجموعة من الشباب المتحمس أسماء يحيى ونيرمين زعزع ومنحة زيتون وشهاب إبراهيم وإيهاب صبحى وسيد الرومى وعمرو رشاد وأحمد عبدالحميد وتامر مصطفى ومحمد حسن وعماد حسن وأحمد قسطاوى وعبدالحميد السيد.. إن مسرح ميامى الذى امتلأ يوما بجمهور إسماعيل ياسين وأبو السعود الأبيارى وامتلأ يوما بجمهور فايز حلاوة وتحية كاريوكا، يعز علينا أن نراه اليوم خاليا من الجمهور، فمسرح بلا جمهور ليس مسرحا على الاطلاق!

ملحق الأهرام ١٩/٤/٩٩/عدد ٤١٠٣١

الساعة٩

«البخيل» عرض ممتع

بقلم: سناء فتح الله

من الظواهر الغريبة عن الكتابات الخاصة بالمسرح.. نقدا أو تعليقا أو انطباعا أو تقديما.. أنها لا تفصح عن رضاها عن أى «عرض مسرحى».. اعجابا أو تشجيعا أو كمؤشر لجمهور المسرح لارتياد هذا العرض أو ذاك وهو نوع ما من «شح» التقدير.. تماما «كشح» بخيل موليير الذى نحن بصدده اليوم.

المراره التى تثير الرثاء.. والضحك عندما نتعالى على الموقف.

ويقدم ـ خالد جلال ـ عرضه على مسرح ميامى.. حيث تبدأ الافتتاحية لتوضح نوعيه العرض وسخريته من واقع معاصر.. اختار له هذا الشكل الذى يستطيع به أن يقدم مثل هذه النوعية من العروض ويعفى نفسه من شر الجدل.

ويقول سرد فى بداية العرض قبل اسكتش الافتتاحية.

- سيداتى .. إنساتى.. سادتى.. المرضى يتقابلون .. يتحاورون.. يتحذلقون.. وتتوالى ليالى موليير الساحرة.. ونلتقى الليلة بالنجوم .. مريض الوهم.. الطبيب رغم انفه.. دون جوان.. طرطوف عدو البشر.. المتحذلقات .. المتصابية.. والمشهد فى مصحة موليير للأمراض الاجتماعية حيث يجتمع أشهر مرضى موليير- كما قدمهم وهم فى وضع كاريكاتيرى يعرض انماطهم بينما يمسك موليير بريشة ضخمة وكأنه رسام.

ولا ننسى أن بين بعض المشاهد السبعة يجىء موليير وفى نهاية المسرحية يظهر فى الخلفية مع نهاية «البخيل» وظهوره فى هذه المشاهد القليلة هى فى مضمون خطه الاساسى للبخيل.. أما ما عدا ذلك فهى رؤية المخرج- المعد لموليير نفسه فى الصورة التى قدموها بها.

يقول كورس المرضى (غناء)

من مصحة موليير افندى.

للأمراض الاجتماعية.

ننقل لكم الوصف الكامل

من رواياتنا العالمية

ثم تبدأ كل شخصية تقدم نفسها بما تراه.. وتتحاور المجاميع مع موليير.. حيث يقدم (البخيل) من مصحة موليير للأمراض الاجتماعية.

واعتذر لهذه المقدمة الطويلة التى كان وجوبها لازما حتى لا يصبح «عرض جيد» أمام أطروحة.. هل هذا موليير أم غير موليير.. ولأنه لو قدم مجرد بحث لمجموعة من الطلبة حول عمل ما.. باى مصنف ابداعه.. فإذا تنوعت الرؤى.. وشطحت فيها ما شطحت .. فمعنى هذا أن العمل الفنى الإبداعى جيد.. أما إذا وضعت لها جملا وتعبيرات ليحفظها الطلبة وينقلونها حرفيا ليصيبوا درجات كاملة كما هو مقرر دراسيا (مثلا) فإن هذه الاعمال الكبيرة تمحى من الداخل..

مسرح الشباب

ومسرح الشباب يحقق هنا أنه بالشباب وللجميع.

كانت المجموعة المقدمة شديدة التألق والحضور والحيوية بالاضافة إلى «التميز الصوتى» والذى بدأنا نفتقده فى أكبر وأعرق مسارحنا ولأن المسرح وممثل المسرح يعنى بالدرجة الأولى (حضور + صوت) والتمثيل بالدراسة والممارسة.

ومن هنا كان وجوبا أن نبدأ بتحية هذه المجموعة.

وحسب الظهور على المسرح

شهاب إبرهيم.. أسماء يحيى.. إيهاب صبحى.. سيد الرومى.. عمرو رشاد.. خالد جلال تمثيل وإخراج (من باب التوفير) كما يقول فى نشرة العرض.. ونيرمين زعزع ومنحه زيتون.. أحمد عبدالحميد.. تامر مصطفى.. محمد حسن.. عماد حسن.. أحمد قسطاوى .. عبدالحميد السيد.

موسيقى وألحان: حسام عبدالمنعم .. وقد مزج بين الكلاسيك والحديث.. ومطعمة بجمل موسيقية لألحان معروفه محليا لأغانى وألحانه الجديدة المعشوقة فى المنظومة الموسيقية زائر الروستاتيقى (المغنى بايقاع كلمات الأغانى) . من إعداد وأشعار.

● مصطفى سليم.. وقد تكون لنا معه وقفه أخرى نظرا لأن كلمات الأغانى عندنا لم تحظ فى مسابقة المسرح المصرى مثلا بنوع من الوجود.. وكانها خارج اطار مفردات العمل المسرحى(!).

ونظرا لأن الشاعر هنا.. أو كاتب الأغانى على الاصح هو نفسه معد نص هذا العرض فمن الواضح أن تميزه اللغوى قد منح العرض قيمة.

استعراضات مجدى صابر.. بصورتها السريعة لا بمفهوم الاستعراض ولكنها تنطوى على العنصر الكوميدى فى كثير من جزئياتها مما منح العرض الحيوية والتدفق خصوصا أن الممثل نفسه هنا هو نفسه الذى يقدم الاسكتش الاستعراضى القصير.. هو نفسه الممثل والراقص والمؤدى للغناء.

اعمال النحت ـ اسامة عبدالمنعم.. الذى وضع ابطال انماط اعمال موليير فى قمه أعمدة طويلة ـ كقيمة ـ ولعبت الاعمدة جزءا من ترجمة العرض ـ سواء بالتشكيل أو باحتضان (البخيل) كعرض وكجزء من الاعمال الكاملة لعصر موليير.

مخرج منفذ : علا فهمى وجرنيم فاروق ومساعدو المخرج.. اسلام أمام ويدور المنصورى وأحمد ثابت.

ومع أن اسعار شباك التذاكر.. رمزية

الأخبار ١٢/٤/٩٩/عدد ٨/ ٤٦٤

مسرح الطليعة

١ـ مسرحية : منوعات شعبية

تأليف: حسن أحمد حسن ديكور وملابس: جمالات عبده إخراج: سعيد سليمان
ألحان : على أبو الفضل
تمثيل: سناء صبرى عصام صبحى أشرف عبدالرؤوف
عليا عبدالخالق

فكرة المسرحية : تدور حول الدعوة إلى التمرد السلبى وإلى ترك كل منجزات الآباء والأجداد وتجاربهم المضيئة دعوة إلى التخلص من الجذور والابتعاد عن التربه وبالتالى لا تكون نتيجتها سوى الضياع والفناء.

بيان إحصائى .

تاريخ تقديم العرض	مكان العرض	عدد الحفلات	إجمالى الدخل	الصافى	عدد الرواد
من ٢٠/٨/٩٨ وحتى٢٧ /٩/٩٨	مسرح للطليعة (زكى طليمات)	٣٠	٩٣٥	٦٦٤	٣٥٩

٢ـ مسرحية : شكسبيرون/نو

إعادة عرض :

روائع: وليم شكسبير تصميم ملابس: نعيمة عجمى ديكور وملابس: نعيمة عجمى
موسيقى: عمرو درويش ـ أحمد سيد رؤية وإخراج: خالد جلال
تمثيل: أحمد سيد وائل إبراهيم انجى يحيى
آية سليمان أسامة عبدالمنعم دعاء سالم

فكرة المسرحية : تتناول أربع مسرحيات لشكسبير (ماكبث ـ روميو وجيوليت عطيل ـ هاملت) من خلال طرح أهم ملامح أبطال تلك المسرحيات.

بيان إحصائى

تاريخ تقديم العرض	مكان العرض	عدد الحفلات	إجمالى الدخل	الصافى	عدد الرواد
من ٨ /٩/٩٨ وحتى٨ /٩/٩٨	زكى طليمات	١	٢١	١٥	١٠

لم تواكبها حركة نقدية

٣ـ مسرحية : مخدة الكحل

حوار: كوثر مصطفى | مقامات حركية: جنى الحسن | ديكور وملابس: نعيمة عجمى
رؤية فنية وإخراج: انتصار عبدالفتاح

تمثيل: سميرة عبدالعزيز | سهيرة كمال | بار عنتر
حربى الطائر | آن توماس | أحمد حجازى
ستونه المجروش | سهير حسين | أمانى إبراهيم

فكرة المسرحية: تدور حول الخوص فى التراث النوبى حيث الاستعداد والتجهيزات للزفاف وإنتظار الفتاة للشوار ثم ثنائية الولد والبنت والعلاقة الآزلية عندما تتعرض المرأة للعقم وتجسيد طقوس علاج هذا العقم حتى يأتى مالا يجئ.

بيان إحصائى

تاريخ تقديم العرض	مكان العرض	عدد الحفلات	إجمالى الدخل	الصافى	عدد الرواد
من ٢٠ /٨ /٩٨ وحتى ١ / ٢ / ٩٩	صلاح عبدالصبور	١٠٠	٨٦٣٣	٦٨٠٥	٢٣٩٩

وقد فاز العرض بالجائزة الأولى فى مهرجان المسرح التجريبى فى دورته العاشرة

٤ ـ مسرحية : وجها لوجه

تأليف: د. سمير سرحان/ د. محمد عنانى | موسيقى : صلاح مصطفى
ديكور وملابس : محيى فهمى | إخراج: جمال منصور
ديكور وملابس: محمد هاشم

تمثيل: أشرف عبدالغفور | عمرو عبدالجليل | خالد العيسوى
لقاء سويدان

وجها لوجة تضم مسرحيتان الأولى بعنوان السجين والسجان للدكتور/ محمد عنانى والثانية بعنوان الزائر الغريب للدكتور/ سمير سرحان

فكرة المسرحية: تدور مسرحية السجين والسجان حول الصراع الداخل بين الإنسان ونفسة أما مسرحية الزائر الغريب فتدور حول شاب يريد الانتقام لمقتل أبية الذى مات بالسكتة القلبية نتيجة لنجاح منافسة فى الفضاء علية حاليا.

بيان إحصائى

تاريخ تقديم العرض	مكان العرض	عدد الحفلات	إجمالى الدخل	الصافى	عدد الرواد
من ٢١ / ١٠ / ٩٨ وحتى ٢٢ / ١١ / ٩٨	زكى طليمات	٢٩	١٢٧٥	٩٢٨	٣١٧

٥ - مسرحية : ياطالع الشجرة

اعاده عرض

عن مسرحية توفيق الحكيم ياطلع الشجرة

كتابة : السيد محمد على استعراضات : عاطف عوض اخراج: اشرف النعمانى : نعيمة

الحان: عطيه محمود نحت: محمد أمين

ديكوروملابس: نعمه عجمى

تمثيل: كمال أبو رية
لقاء الخميسى
ياسر فرج
سامى عبدالحليم
وفاء الفخرانى
عمرو سامى
أحمد عطية
عمرو سامى
محمد فاروق

فكرة المسرحية: تدور حول محقق يحقق فى اختفاء زوجة ويقبض على الزوج ثم يفرج عنه بظهور الزوجة ومن ثم تقتله الزوجة ويدفن جسدها أسفل الشجرة.

بيان إحصائى

تاريخ تقديم العرض	مكان العرض	عدد الحفلات	إجمالى الدخل	الصافى	عدد الرواد
من ٢ / ١٢ / ٩٨ وحتى ١٧ / ١٢ / ٩٨	زكى طليمات	١٢	٤٩٤	٣٥٧	١٥٢

٦ - مسرحية : ما أجملها

تأليف: محفوظ عبدالرحمن موسيقى : عماد الرشيدى تعبير حركى: مجدى الزفازيقى

ديكور: محيى فهمى ملابس : نعيمه عجمى إخراج: محمد الخولى

تمثيل: ماجدة الخطيب
راوية سعيد
سامى العدل
عبدالسلام الدهشان
سمير حسنى
ناجح نعيم

فكرة المسرحية: تدور حول السلطة «كرسى» الخير والحب... والفكر حيث يغتصب الوالى الحكم من أخية ويمارس استبدادة ويستعد لقمع تمرد ثورى ويصل غريب إلى العصر فماذا يحدث؟

بيان إحصائى

تاريخ تقديم العرض	مكان العرض	عدد الحفلات	إجمالى الدخل	الصافى	عدد الرواد
من ٧ / ٢ / ٩٩ وحـــتى ١٤ /٣/ ٩٩	زكى طليمات	٢٩	٣١٦٠	٢٣٣٤	٦٦٢

٧. مسرحية : العمة والعصابة

تأليف: رجب سليم موسيقى عصام لطفى عرائس: جمال الموجى
ديكور وملابس: نعيمة عجمى إخراج: السيد طليب
تمثيل: محمد كامل آمال الزهيرى

فكرة المسرحية: تدور حول قيمة القهر.. قهر الفقر.. قهر النشأة والتربية .. قهر المدرسة.. قهر الجسد.. قهر الحب.. قهر السلطة ولكن يبقى السؤال ماذا يفعل المقهور؟ هل يقاوم أم يتسلم؟

بيان إحصائى

تاريخ تقديم العرض	مكان العرض	عدد الحفلات	إجمالى الدخل	الصافى	عدد الرواد
من ١٤ / ٣ / ٩٩ وحـــتى ٣٠ / ٤ / ٩٩	صلاح عبدالصبور	٢٩	١٤٠١	١٠٠٧	٤٤٨

«الضب» وتنويعات شعبية

بقلم: عمرو دوارة

يقدم مسرح الطليعة يوميا ثلاثة عروض مسرحية على التوالى، وهى : «تنويعات على حكاية شعبية» (بمسرح زكى طليمات) من تأليف حسن أحمد حسن، وإخراج سعيد سليمان، و «الضب إذا توسد الحجر» (بمسرح زكى طليمات أيضا) وهى من إعداد محمد لاشين عن ديوان «النثر البرى» لإبراهيم الكونى، ومن إخراج عبدالعزيز محمود، أما العرض الثالث فهو عرض «مخدة الكحل» الذى فاز بجائزة العرض الأول فى الدورة العاشرة لمهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى، ويقدم بقاعة «صلاح عبدالصبور» وهو رؤية فنية وموسيقية لانتصار عبدالفتاح.

والعروض الثلاثة لا تؤكد فقط أهمية تواصل التجارب المسرحية، واستمرار المحاولات التجريبية، بل تؤكد أيضا بتقديمها معا إمكانية تحقيق ذلك التوظيف الأفضل

والاستغلال الأمثل لخشبات وقاعات مسارحنا - خاصة مع تفاقم أزمة دور العرض - وذلك إذا خلصت النوايا، وامتلكت الإدارة قوة إتخاذ القرار، والقدرة على تنفيذه.

والعروض الثلاثة التى يتم تقديمها حاليا هى نتاج لورش فنية تم تكوينها بمسرح الطليعة خلال فترة تولى مديره السابق الفنان القدير محمود الألفى، وذلك بهدف تقديم التجارب الجديدة، والكشف عن بعض المواهب الشابة، والمشاركة فى دورات المهرجان التجريبى، ولذلك يحسب للفنان المخرج محسن حلمى المدير الحالى اهتمامه الشديد برعاية تلك الورش، وقدرته على ترشيد مسارها، والاستمرار فى استكمال نجاحاتها، التى توجت هذا العام بحصول مصر على جائزة أفضل عرض بالمهرجان التجريبى.

وإذا كان عرض «مخدة الكحل» قد نال الكثير من الاهتمام الإعلامى والنقدى (حيث تناولته أقلام النقاد بين مؤيد ومعارض، وإن كان بالطبع لا ينفى اختلاف الآراء هذا نجاح العرض فى تحقيق الفرحة لجميع المسرحيين الذين جمعتهم مشاعر الفخر لفوز مصر) فإن العرضين الآخرين للأسف قد تعرضا لتجاهل إعلامى شديد، وربما يعود السبب فى ذلك إلى أن كلا منهما قد عرض على هامش المهرجان التجريبى لمدة يومين فقط (وذلك فى منافسة مع كثير من العروض الأجنبية والعربية) ثم أعيد تقديم كل منهما لمدة أثنى عشر يوما فقط بمجرد انتهاء المهرجان.

هذا بالإضافة إلى افتقارهما إلى عناصر الجذب الجماهيرى، فجميع المشاركين فيهما ينتمون إلى عالم الوجوه الجديدة، سواء كانوا من خريجى المعاهد الاكاديمية الجدد، أو من الذين ينتمون إلى مجموعات الهواة ولجميع الأسباب السابقة أرى ضرورة الاهتمام بتناول هذين العرضين بالنقد والتحليل، مع إلقاء الضوء على أفضل العناصر المشاركة بهما، وذلك إيمانا منى بأن بعض تلك الوجوه الجديدة هى نجوم الغد بلا جدال، وبالتالى فهى أحق بالاهتمام والإشادة، والتوجيه والنصح.

تنويعات على حكاية شعبية

الصدفة وحدها هى التى سمحت بتقديم عرضين للمؤلف المسرحى حسن أحمد حسن فى آن واحد خلال هذا الموسم المسرحى - وللعرض على هامش المهرجان التجريبى - حيث يقدم له المسرح القومى بقاعة «عبدالرحيم الزرقانى» رائعته «الدنس» من إخراج الفنان الموهوب فادى فوكيه، فى حين يقدم له مسرح الطليعة عرض «تنويعات على حكاية شعبية» من إخراج سعيد سليمان.

والمؤلف حسن أحمد حسن سبق وأن قدم له المسرح المصرى بعض نصوصه التى قام بنشرها فى منتصف الستينات، ومن أهمها «الدنس» التى قدمها المسرح القومى فى موسم ٦٧/٦٨، «حكايات شعبية» التى قدمها المسرح المتجول عام ١٩٨٥ من إخراج بديوى عبدالظاهر، ومنذ منتصف الستينات أشاد العديد من النقاد بموهبة كاتبنا وتنبأوا له بغزارة الإنتاج، وباحتلاله لمكانة رفيعة فى مجال الإبداع المسرحى والحركة الأدبية، ولكن للأسف فإنه لم يستطع التواؤم والتعامل مع السادة المسئولين حينئذ، ففضل السفر إلى إحدى الدول العربية الشقيقة، والابتعاد لفترات طويلة عن الكتابة المسرحية.

وبعرض «تنويعات على حكاية شعبية» يعود المخرج الشاب سعيد سليمان مرة أخرى إلى التنقيب عن النصوص المصرية والبحث فى مجال الموروث الشعبى، وذلك بعدما قام بتقديم بعض النصوص العالمية وبالتحديد هاملت لشكسبير خلال الموسم الماضى، و «سعيد سليمان» من الشباب المبشر بالأمل، فهو يمتلك مقومات النجاح حيث يتميز بعشقه للمسرح، وببحثه عن رؤية فنية خاصة به، وبقدرته على القيادة، وكذلك بإصراره على التواجد والمشاركة، فهو دءوب حقا، ويكفى أن نذكر أنه ومنذ الدورة السادسة يسعى إلى المشاركة فى دورات المهرجان التجريبى، فقدم على هامش المهرجان عام ١٩٩٤ عرض «أيوب» من إنتاج مسرح الشباب.

ونص «حكاية شعبية» من النصوص التى تدفعنا إلى ضرورة النظر بعين فاحصة إلى موروثاتنا الشعبية لتحديد موقفنا من بعضها فنعمل على التخلص من كل ما هو ضار ومقيد للإنطلاق والحرية، ونؤكد على كل ما يدعو للأصالة والقيم الخيرة، وقد أدرك الفنان «محسن حلمى» تلك الحقيقة فأوضحها فى كلمته ببرنامج العرض (قطعة فنية تغوص فى أغوار الموروث الشعبى.. دافة ناقوس التحذير من الاستسلام الشديد للسلفية ودون أن تصرخ تطالبنا بإعادة النظر وإمعان العقل فى هذا الموروث السلفى، إذ ليس كل موروث بالضرورة صحيحا وجيدا)، فى حين أن المخرج «سعيد سليمان» كان أكثر تطرفا ورفضنا لكل ماهو موروث وكل مظاهر اتصال بالماضى وذلك من خلال رؤيته الإخراجية والتى عبر عنها بكلمته (نسير بخطى الماضى، يتحكم فى مصيرنا تراث متخلف وتقودنا أساطير بلهاء وبارتدائنا جلباب الأمس جلباب الجد والأم لا يكون هناك غد أفضل أريد أن أكون أنا فقط.. وبدون هذا الجلباب)!! وهى كما يتضح دعوة إلى التمرد السلبى وإلى ترك

كل منجزات الآباء والأجداد وتجاربهم المضيئة، دعوة إلى التخلص من الجذور والابتعاد عن التربة وبالتالى، ولاتكون نتيجتها سوى الضياع والفناء لاقدر الله.

ويقدم لنا النص قصة تلك الأم التى نجحت فى دفع ابنها إلى قتل زوجته البريئة التى يحبها، وذلك بشكل غير مباشر حينما - جعلت الشكوك تحيط به من كل جانب وتحاصره بحكاياتها المتعددة عن خيانات الزوجات، مستخدمة فى ذلك الكثير من الحكم والأمثال والأقوال المأثورة والكاتب وأن نجح فى ابداعاته القليلة العدد - كبيرة القيمة - بحيث تظل شاهدة على موهبته بكثرة تقديمها فى تجمعات الهواة، فإنه فى هذا العرض قد نجح فى تحقيق توظيف جديد للحكم والأمثال والأقوال الشعبية، توظيف درامى يعتمد على لغة الإيجاز وتأكيد المعانى، ولكن السؤال الذى يطرح نفسه الآن لماذا الاختيار لهذا النص الآن الذى يطرح قضية اجتماعية لبعض العلاقات الاجتماعية، وبالتحديد لقضية العلاقة بين الزوج والزوجة والحماة، وهى قضية تتلاشى الآن من المدن الحديثة، وقد تتواجد لها بعض الصور فى قرى ونجوع الصعيد فقط، وهم بالطبع أبعد الناس عن مشاهدة تلك العروض التجريبية، والتى لا تقدم عبر شاشات التليفزيون، فلا يشاهدها سوى مجموعة قليلة من المثقفين لا تشغلهم تلك القضايا البدائية فقط قد يعجبون بهذا الجو الشعبى كإعجاب السائحين بالآثار القديمة والأحياء الشعبية!! لذلك فإننى انتهز الفرصة للدعوة إلى تقديم هذا العرض فى بعض القرى والنجوع المصرية، حتى يحقق الهدف الحقيقى من انتاجه وينجح فى توصيل رسالته إلى مستحقيها الحقيقيين، خاصة وأن العرض يسهل التجوال به لبساطة ديكوراته وانخفاض عدد المشاركين به والجدير بالذكر أن العرض الجديد قد اختلف عن العرض السابق للمسرح المتجول - طبقا للرؤية الإخراجية لكل منهما، لذلك أجدنى أشد ميلا إلى التجربة الأولى حيث اعتمد المخرج بدرجة أساسية على النص، ومجموعة مختارة من كبار الممثلين فى مقدمتهم الراحلة القديرة نادية السبع والموهوب المبدع كمال سليمان، والفنانة زينب أنور فتباروا جميعا فى تجسيد شخصياتهم، فى حين نرى بالتجربة الجديدة محاولات لتقديم رؤية موسيقية قام بها الملحن «على أبو الفضل» فلم تضف كثيرا خاصة مع فقر التنفيذ وضعف الأصوات الغنائية.

قامت بتصميم الرؤية التشكيلية الفنانة جمالات عبده فاتخذت من التعبيرية إطارا عاما لديكوراتها ومنهجا لابداعها واستطاعت أن تحقق بدقة تصميماتها، وبألوانها الزاهية

إطارا تشكيليا لا يتعارض مع تلك الملابس الواقعية لجميع الشخصيات الدرامية، وإن كنت أختلف مع تصميم ملابس الزوجة بخطوطها الحديثة وألوانها المبهرة، وفى النهاية لا يسعنا إلا توجيه التحية لجميع المشاركين لاجتهادهم الواضح والتزامهم الفنى وهم: عصام صبحى (الزوج)، عليا عبدالخالق (الزوجة) سناء صبرى (الأم)، أشرف عبدالرؤوف.

الضب إذا توسد الحجر

يثير هذا العرض قضية أهمية الاختيار للنص المسرحى المناسب، وهى القضية التى أشار إليها كبار النقاد والمتخصصين كثيرا، وذلك لأن تلك الدعاوى التى يطلقها البعض بشعارات براقة مثل حرية التجريب، العرض وليس النص، قد أثبتت جميعها فشلها فى تقديم عرض محكم البناء ينجح فى التواصل مع الجمهور بمختلف طبقاته وفئاته.

وعرض «الضب إذا توسد الحجر» هو العرض الأول - بمسارح الدولة - لمخرجه «عبدالعزيز محمود» الذى سبق له أن قدم بعض التجارب المتميزة بفرق الهواة والجامعة ومن أهمها عرض «توم وجيرى» بالجمعية المصرية لهواة المسرح مما جعلنا نتفاءل بكسب مخرج واع جديد، ولكنه فى هذا العرض لم يستطع أن يحقق هذا الأمل المرتقب، الذى نتمنى تحقيقه بأعماله القادمة.

والحقيقة اننى اختلف كثيرا مع من يدعون أن السبب الأساسى فى عدم تحقيق النجاح المنشود لهذا العرض هو ضعف الامكانيات المادية التى عرقلت تحقيق الرؤية الإخراجية، وتحقيق جو الأسطورة والخيال، لأننى اعتقد أن السبب الرئيسى يمكن ارجاعه إلى ضعف النص الذى قام بإعداده «محمد لاشين» عن ديوان «النثر البرى» للكاتب الليبى إبراهيم الكونى، فالنص يعتمد كثيرا على لغة السرد، وبالتالى لا يشتمل على أى تصاعد درامى حقيقى للأحداث، أو وجود صراع مثير، خاصة وأن المعد قد حاول إقحام العديد من المعانى الفلسفية والسياسية على الموضوع الأساسى، فاختلطت مساحات الجمال بالواقع، وتداخلت الخيوط وتشابكت وتقاطعت دون تحقيق تصاعد درامى أو تقديم رؤية فنية ممتعة.

والنص (أو العرض) يقدم لنا قصة حياة «الضب» ذلك الحيوان الصحراوى من أسطورة أو قصة خيالية تروى أن هذا الضب القبيح الذى يزحف على بطنه كان يوما فارسا مغوارا شديد الكبرياء والتفاخر، ولكنه نتيجة لغروره سمح لنفسه بمخالفة التعليمات التى تحذره من السقوط فى مياه البحيرة المقدسة ولبى نداء الجسد للحاق بتلك الفتاة

الجميلة (والتى كانت فى حقيقتها مجرد تابعة لأمير الظلمات) فتتحقق خطط ومؤامرات «أميرالظلمات» بسحر هذا الفارس المغوار سيد الصحراء) وتحويله إلى حيوان «الضب» وهى بلاشك تيمة درامية قد تصلح أفضل لمسرحيات الأطفال، ولكن الأعجب أن تدور تلك الأحداث جميعها خلال الدقائق الخمس الأولى من العرض وباستخدام السرد أحيانا ويستغرق باقى زمن العرض لمشاهدة معاناة حيوان الضب ونتعرف على صفاته وصبره.

حقيقة لقد أجهد المخرج ومجموعة العرض أنفسهم كثيرا فى التعرف على عالم «الضب» وتجميع المعلومات والوثائق والصور والرسوم الكاريكاتيرية عنه، وكذلك فى إجراء التدريبات الحركية، ولكن للأسف لم يظهر تأثير كل هذا الجهد خلال العرض إلا فيما ندر، لقد استدرجهم شغفهم بحيوان الضب إلى إهمال محاور أخرى هامة مثل طرح تلك التساؤلات الهامة : لمن يقدم العرض؟ كيفية تحقيق المتعة للمشاهد، والحفاظ على الإيقاع العام للعرض؟ لماذا نقدم هذا العرض؟ وغيرها من التساؤلات التى تتيح للمبدع فرصة المراجعة وضبط الاتجاه وتحقيق النجاح.

ويتضح مما سبق أن العرض لم يترك فرصة للمشاركين فيه لإظهار إمكانياتهم الفنية، والتى سبق أن أشدنا بها فى عروض للهواة أو المحترفين، وفى مقدمتهم الممثلين المتميزين: عبدالله الشرقاوى، طارق الدويرى، رشدى الشامى، فكرى سليم، نبيل جلال، أحمد حسين، عمرو عثمان، هلال توكل، والمطرب ذو الصوت المعبر ممدوح مداح، لقد تبددت اجتهاداتهم جميعا للأسف، كما تبددت جهود الرؤية التشكيلية للفنان أنور مصطفى بألوانه الهادئة وتكويناته البسيطة المعبرة وأيضا الموسيقى طارق التهامى باختياراته الموفقة، فجاءت جميع ابداعاتهم جهودا فردية لم توظف لصالح قضية مطروحة أو هدف سام.

الكواكب ٦/١٠/٩٨/عدد ٢٤٦٢

فى المهرجان التجريبى

(مخدة الكحل.. «بدله.. بأكمام جلابية»!)

بقلم: حسن سعد

المخرج إنتصار عبدالفتاح من المخرجين القلائل الذين يتمتعون برؤية إخراجية واضحة ذات كيان موحد غير مشتت، بل ويعد صاحب رؤية مسرحية وضع لها عنوانا (المسرح الصوت).

وواضح هذا من خلال أول تجربة له تحت عنوان (الدريكة) ومرورا بالترشيحة الأولى ثم بكنشرتو ٩٤ وسوناتا ٩٥، ثم تراثية ٢، ٣ التى نحن بصدد ويقدمها تحت عنوان (مخدة الكحل) وأعماله تعتمد على الأستخدامات الصوتية من البيئة كمؤثر صوتى وموسيقى ومفرداتها (الصاجات والطشت والقبقاب والصوانى والمخرطة والهون)..

وعرض (مخدة الكحل) الذى يمثل مصر رسميا فى المهرجان التجريبى عرض طقسى يستخدم فيه كل هذه المفردات الصوتية بما فى ذلك الزار السودانى والآهات والنحيب وما إلى ذلك من التعبير الصوتى.

جاء إختيار إنتصار لهذا الموضوع جيدا وجسده بأسلوب جيد بخلاف بعض السلبيات المزعجة.

ركز العرض على فكرة الثنائية الدرامية من خلال الغوص فى التراث النوبى حيث الاستعداد والتجهيزات للزفاف وإنتظار الفتاة للسشوار، ثم ثنائية الولد والبنت والعلاقة الأزلية، عندما تتعرض المرأة للعقم وتجسيد طقوس علاج هذا العقم، حتى يأتى مالا يجئ..

وفى تناغم شديد الشعرية كان التشكيل فى الفراغ بين الكودية والفتاة والولد الذى يمارس طقوسه التعبيرية فى حركة ما بين الساكنة والتعبير الجسدى وفى الخلفية مجموعة الفتيات وما يصدر عنهم من آهات تعطى التفاؤل الحذر مرة وجو النحيه مرة أخرى.

حتى يأتينا صوت المرأة فى حوار سردى وهى أشبه بالحكمة التى تتأثر طوال العرض وهى جالسة خلف ماكينة الخياطة تقول (الدايره لازم تلف) دائرة الكون والدورة الحياتية وينتهى العرض على لاشىء حيث الدورة مستمرة والألم مازال قائما.

هذا التجسيد ما بين غناء المطربة السودانية والتناغم مع الأصوات وكلها تحمل رموزا مثل المخرطة والصينية (خراط البنات) وقد نجح إنتصار فى إدخالنا فى حالته الدرامية؟ حيث الفتاه فى مدخل المسرح والبخور يتصاعد إستعدادا لدخولها بمخدة الكحل..

إذا كان إنتصار متميزا فى مفرداته إلا إنه اخفق فى بعض جزئيات العرض، بل وأفسده لدرجة الأزعاج وربما فعل ذلك لاطالة زمن العرض وهى جزئية ليست مهمة.. فقد تخلل العمل بعض الأغانى القديمة والأدوار والموشحات مثل (يا غصن نقا مكلل بالذهب) وأغنية (ياليلى جولى لأبوكى) وموسيقى الحلوه قامت تعجن فى الفجرية وكلها

خارج النسيج على مستوى المضمون والشكل معا إلا أنه أحدث بهذه المداخلات شرخا فى عصب العرض وأفرغه من مضمونه الفكرى ومن شكله المسرحى الذى ينتمى للمسرح الصوتى حيث أن مفرداته بيئية وتراثيه ذات نوعية شعبية شديدة الخصوصية كالتراث النوبى والسودانى..

وأستطيع تشبيه هذه الاجسام الغريبة على العمل كالرجل الذى يرتدى بدلة باكمام جلابية صعيدى فلاهو الأفندى ولاهو الفلاح ولاهو الصعيدى لذلك اطالبه بالحاح ببتر هذا الجسم الغريب عن العمل حتى تكتمل رؤيته واعتقد أن هذا العرض من العروض المنافسة للفوز بجائزة أفضل عرض.

رغم جماليات العرض كأستخدام خيال الظل الذى يبرز مشوار المرأة واختيار الألوان سواء الملابس أو الإضاءة أو التميز فى استخدام اللغة التى كانت فى حاجة إلى التخلص من السرد والاقتراب من التدفق الدرامى فى جمل حورية قصيرة.

وساهم فى خلق التناغم والتميز للأداء العالى لسميرة عبدالعزيز والأداء الحركى لجنى الحسن ومعها يسار عنتر وحربى الطائر وأن توماس وشهيرة كمال فى دور الفتاة والسودانية ستونه المجروسى فى الغناء والعزف.

ويبقى أن نؤكد أن ثمة عروضا مصرية تفوق بكثير العروض الأجنبية والتى لم يحسن إختيار معظمها لمشاركة فى المهرجان.

الجمهورية ١٠/٩/١٩٩٨/ عدد ١٦٣٢٧

مخدة الكحل.. المرأة الأنتيكة في مسرح البازار

بقلم: جرجس شكرى

● جائزة أحسن عرض للعرض المصرى «مخدة الكحل» ... رؤية فنية وإخراج انتصار عبدالفتاح.. لأول مرة بعد عشر دورات من المهرجان التجريبى بعد أن حصل ناصر عبدالمنعم على جائزة أحسن مخرج عن عرض «الطوق والأسورة» فى الدورة الثامنة فى البداية نهنىء فريق العمل على الجائزة الأولى ونحاول قراءة العرض ودلالة حصوله على الجائزة.

تكاد العروض التى تتقدم للمشاركة فى المسابقة الرسمية للمهرجان التجريبى تتشابه. نعم تكاد تكون متشابهة منذ عدة أعوام ويكاد يجمعها قاسم مشترك.. وهو النظر إلى المسابقة والجائزة لا أكثر.. فالمسرحيون هنا لا يقيمون علاقة بين المتفرج والخشبة التى هى من البديهيات فى شتى الاتجاهات والمدارس المسرحية على مر العصور وتنحسر العلاقة بين المخرج والخشبة فقط.. فهل هذا نوع من التعطش إلى الجمال فى عالم ملىء بالقبح والفساد غير أن لوكاش يرى هذا الانسجام «تهرب جبان» وفى أحسن الحالات يتصف بالخشبة من معضلات الحياة المتناقضة المحيطة بهم... ربما ولكن فى النهاية تهرب جبان.. ولا يمكننى مشاهدة المسرح فى وطن يضم أكثر من ستين مليون مواطن يعيشون الحياة بكل تناقضاتها وعشوائيتها فى قاعة لعدة أشخاص .. وعرض يعمل على جماليات لا تنتمى لهذا الواقع.. إن هؤلاء «المشاهدين» لايتعطشون للجمال قدر تعطشهم لسؤال اللحظة قدر احتياجهم لمناقشة وعيهم وهو الوعى الممكن للحظة الآنية.. ولا أستطيع أن أرى المسرح خارج هذه الأسئلة .. وهو أيضا سوف يؤسس لجماليات ولكن ليست مفرغة ولكنها تطرح سؤال اللحظة الذى يحتاجه هؤلاء.

● ولنبدأ بمخدة الكحل لانتصار عبدالفتاح.. الذى يعرض لتاريخ قهر المرأة فى الشرق ويعتمد على الموسيقى كنقطة انطلاق ومن عرض الدربوكة ٨٩ مرورا بسفر المطرودين وكونشرتو وسوناتا وترنيمة ١، وترنيمة ٢ وصولا إلى مخدة الكحل «ترنيمة ٣»، وإنتصار يعتمد على الموسيقى كنقطة انطلاق مرتكزا على منهج المسرح الصوتى وربما يكون هذه المره اختلفا فى اعتماده على الموسيقى العربية من خلال اللجوء إلى مقام الحجاز بدلالته بالاضافة إلى الاستعانة بالآلات العربية من دف وطبلة وعود.. بدلا من لجوء انتصار فى أغلب أعماله إلى التشيللو والبيانو.. وتأتى الموسيقى هذه المرة لتحمل بعدا دراميا ليس هو الأوحد وإنما مواز لنص الحوار الذى كتبته كوثر مصطفى ليحقق انتصار التداخل بين نص الحوار والموسيقى والصورة التى شكلها فى فضاء قاعة صلاح عبدالصبور فى مسرح الطليعة من خلال لغة بصرية تميل إلى اجواء عصر الحريم حيث يواجه المتفرج مجموعة من الأسرة بأعمدة سوداء متشابكة فى هيئة سرير واحد بدلالته للمرأة تغطى الحائط الأمامى للقاعة وفى كل سرير امرأة وأمامهن سميرة عبدالعزيز بماكينة خياطة تدور وثلاث فتيات يؤدين رقصات إيقاعية حول فتاة أخرى وفى المقدمة شاب يرمز للمجتمع الذكورى يأخذ أوضاعا فرعونية طوال زمن العرض،

والآلات الموسيقية والمطربون على الجانبين والفتيات نوبيات ومصريات والموسيقيون أيضا، فنحن أمام مفردات مسرحية سمعية وبصرية تم اختيارها بعناية فائقة ومدروسة.

وقد نجح العرض فى جعل المتفرج قبل أن يتورط فى الحالة الموسيقية التورط فى المشهد البصرى الذى يحيط به من خلال مفردات المشهد من ديكور مرئى ،اكسسوارات وممثلين، ويكون مهيأ للتورط فى الديكور السمعي الذى سوف يعطيه إيقاع الحدث ويؤكد على درامية الرؤية عن المرأة المقهورة فى الشرق من خلال تحقيق التداخل بين نص الحوار والصورة والموسيقى وقد نجح إنتصار من حيث المنهج كمسرح موسيقى، ولكن أثناء العرض وبعده كنت اسأل نفسى عن حيادية كل هذه المفردات وقضية المرأة الشرقية التى شعرت أنها خارجة لتوها من الأساطير فى صورة أنتيكة فلكلورية تحمل ملامح التجريب دون تجربه لكن كيف يكون «تجريب» بلا تجربة»؟ وهذا ما ينطبق عليه تفريق رولان بارت بين الطليعية كتجربة فردية للتحرر الذاتى من منظور المبدع.

وهى بهذا المعنى ربيبة البرجوازية وامتدادها الطفيلى وبين التجربة الإبداعية الجماعية التى تهاجم البنية الحقيقية أى السياسة للمجتمع فجاءت مخدة الكحل رؤية جمالية تطرح رؤية ذاتية لعلاقة مخرج مع الخشبة كنوع من الهروب من الواقع لاتحمل تجربة حقيقية تتماس وبنية هذا المجتمع وتطرح سؤاله، فيهزنى العرض دون شك ولكن شعرت باساءه كأنتيكه فلكلوريه فى قاعة مسرح شبيهة بالبازار فماذا يحدث؟ فهل أصبح المسرح تؤرق الجائزة والمسابقة وأهواء لجنة التحكيم وأعلم جيدا أن هذا العرض والعروض المماثلة ربما تجوب أنحاء عديدة من العالم ولكن كقطعة آثار مثل أنتيكة غرائبية يكتفى مشاهدها بالإندهاش والتقاط الصور التذكاريه وهل الإكسسوارات التاريخية والحكايات الشعبية والنساء المقهورات فى الأساطير اللائى يجلسن فوق الأسرة ذات الأعمدة الحديدية وهن ينتفن الحواجب ويمارسن عادة إزالة الشعر بالسكر والليمون ويتكحلن فى مشاهد غرائبيه لتقديم بضاعة غرائبية مضمونة الترويج لا أكثر.ودون شك أحترم تجربة انتصار عبدالفتاح الموسيقية وأقدر جهده وبراعته فى تطبيق اتجاه المسرح الموسيقى الغربى ببراعة فائقة على تيمة فلكلورية ولكن لا أستطيع قبول المسرح الذى لايعى اللحظة الراهنة ويكون ضمير عصره فعبقرية الفنان تكمن فى التقاط اللحظة والعكس هو خيانة الفن والمجتمع والأنا التى تدعى الإبداع وهل تتطابق الصورة السابقة للفن على اعتباره أنتيكة فلكلورية تنتمى إلى تراثنا وتحقق لنا التمايز فهل تطابق هذه الصورة والنسيج المركب لهذا المجتمع وبين الفضاء المسرحى لمخده الكحل فى قاعة

صلاح عبدالصبور فى الفضاء الأوسع الخارجى لميدان العتبة والعشوائية التى لا تعرف الحدود للباعة وسائقى الميكروباصات ومشاهد التسول وضجيج الأغانى الهابطة ضاعت امرأة الأساطير فى الزحام وتجرأت على لجنة التحكيم العالمية بثقة مستمدة من الواقع لاأكثر.

وأعرف أننى خالفت الأغلبية التى هللت للعرض صاحب الجائزة الأولى باعتراف نجنة تحكيم عالمية ربما أكون أنا بالنسبة لها لا لا شيء ولكن لن أكذب على نفسى وأصدق لجنة التحكيم والأيام بيننا هى الحكم الأكبر من لجنة التحكيم متمثلة فى نمو التجربة وتطويرها كما حدث فى عروض سابقة فازت بالجائزة ثم تراجعت وتلاشت بعد أن استنفذ صاحبها ما يملك من تقنيات وألاعيب مبهرة ومدارس تحمل ملامح تجريبية تم استيرادها خصيصا للمهرجان لأن المسرح وحده فضيحة المسرحيين، فزمن العرض جزء مقتطع من الحياة اليومية ولايمكن فصل المشاهد عن يومه ولا يمكن استثارة مشاعره إلا بسؤال ينتمى لهذا اليوم.

الإذاعة والتليفزيون ٣/١٠/٨ ١٩٩/ عدد ٣٣١٦

إلى متى يخاطب مسرح الدولة
الكراسى الخالية؟

بقلم: د. حمدى الجابرى

مسرحية «وجها لوجه» التى يقدمها مسرح الطليعة التابع لهيئة المسارح المظلمة وضعت الحكومة والهيئة وجها لوجه أمام حقيقة فشل السياسة الثقافية فى المسارح الرسمية التى هجرها الناس ورغم ذلك مازالت وزارة الثقافة تهدر الملايين على مسرحيات تقدم للكراسى الخالية كما يحدث الآن فى مسرحية «وجها لوجه» التى شاهدتها مع عشرة افرادهم كل جمهور المسرحية!!

وبعيدا عن الرفض الجماهيرى للمسرح الرسمى والاصرار الحكومى على اهدار الملايين نقف وجها لوجه أمام عرض مسرح الطليعة المكون من مسرحيتين من مسرحيات الفصل الواحد، الأولى كتبها د. محمد عنانى بعنوان «السجين والسجان» والثانية لسمير سرحان بعنوان «الزائر الغريب» واخرجهما جمال منصور بطولة أشرف عبدالغفور وعمرو عبدالجليل وخالد العيسوى ولقاء سويدان..

المسرحية الأولى «السجين والسجان» كشفت لى شخصيا مدى انتشار هوجة الفياجرا فى مصر مادامت مشكلة العجز الجنسى قد وصلت إلى فرض نفسها على المعالجة المسرحية.. فالمسرح يتعامل مع هموم الناس عادة.. والمسرحية عبارة عن حوار طويل بين سجين وسجان يعانيان من حالة عجز جنسى مع زوجتيهما.. وإذا كان السجين رهن الاعتقال بعد اعترافه كذبا بقتل زوجته الهاربة بسبب عجزه فإن السجان أيضا لنفس العجز يقتل بالفعل زوجته بعد أن يكتشف شجاعة السجين المدعاة والتى يثبت المؤلف زيفها بأبلاغ السجين أن زوجته قد ماتت بعد دخوله السجن فيحصل على البراءة ويتحول السجان إلى سجين ..

ورغم طرافة الفكرة وغرابتها وكذلك محاولة فتح مغاليق خصوصية الحياة الزوجية وتأكيد حقيقة تصور كل منا للآخر عن المستوى الاجتماعى أو العائلى إلا أن الصياغة الدرامية حتمت ضرورة تقديم وجهة نظر كل من السجين والسجان على حدة فظهرت كتكرار ممل خاصة أنها واحدة لدى كل منهما وهنا لا تنفع التبريرات النظرية لتبرير حالة الركود الدرامى الذى يتحمل المخرج مسئولية تأكيده بالكثير من زخارف العرض التى تصور أنها تخفف من جفاف السرد فأصبحت اثقالا تخنق محاولة المؤلف اللعب على قدرة المشاهد التخيلية التى كانت فى حالة استغلالها قادرة على الارتفاع بتأثير النص، وكمثال ديكور محيى فهمى بتفاصيله وألوانه وخطوطه المستقيمة والمنكسرة مع كتل النحت فهى فى حد ذاتها تحمل كثيرا من الجمل الذى قد نستمتع به بمفرده بعيدا عن المسرحية وأن كان فى المسرحية يعد تزيدا ضرره أكثر من نفعه بعكس الزى المشطور أبيض وأسود الموحى بانقسام العقل الباطل بينهما كدلالة على الصراع الداخلى عند كل من السجين والسجان.. ولذلك سيكون النص أكثر تأثيرا عند عرضه فى قاعة صغيرة تجبر المخرج على الاستغناء عن الديكور والزخارف المسرحية المبالغ فيها.

أما النص الثانى الذى كتبه د. سمير سرحان فقد حقق فيه المخرج جمال منصور نجاحا أكبر بكثير من النص الأول ليس فقط بسبب واقعية ديكور محمد هاشم ولكن أيضا بالتوظيف الخلاق للاضاءة والموسيقى المصاحبة للموقف الدرامى المتطور الذى رسمه ببراعة المؤلف كنموذج للمسرحية محكمة الصنع بكل المفاجأة والتشويق التى لعبت دورها فى جذب اهتمام المشاهد الذى استمر فى المسرح بعد الجزء الأول.

الموقف ببساطة يعتمد على علاقة ثلاثية بين صاحب عمل وسكرتيرته وزائر غريب.. بينما يستعد صاحب العمل للزواج غير ملتفت لحب سكرتيرته له يبدأ الصراع بحضور الغريب يحمل نفس اسم صاحب العمل وينجح فى ايهامه باصابته بمرض خطير وقرب موته الحتمى فيقدم على الانتحار بعيدا عن خشبة المسرح.. ويتم الكشف عن ابعاد المؤامرة بين الغريب والسكرتيرة.. الأول ينتقم لمصرع والده بسبب خسارة صفقة تجارية على يد صاحب العمل، السكرتيرة تنتقم منه لإنصرافه عنها والزواج بغيرها.. رغم تحول الموقف تأتى مفاجأة درامية جديدة باكتشاف عدم موت صاحب العمل بالرصاص فقد جرح واغمى عليه فقط وبعد أن آفاق سمع كل تفاصيل المؤامرة ليأتى دوره فى الانتقام.. ومع المواجهة الحتمية ينقلب الحال بعد التظاهر بالعفو والسماح ويقدم لهما شرابا مسموما يتناولانه ومع الالم الشديد يسدل الستار بينما لم يتحدد بعد هل سيقوم صاحب العمل بإنقاذهما أم سيتركهما للموت كنهاية مفتوحة.

وقد نجح المخرج جمال منصور مع الزائر الغريب فى تقديم عرض مسرحى سريع الايقاع تتضافر فيه عناصر العرض لخلق حالة مسرحية دون تزيد أو أفتعال وتفسيرات نظرية اساءت للعرض الأول بينما ساعد غيابها على نجاح النص الثانى، أما نجوم العرض فيأتى على رأسهم النجم القديم أشرف عبدالغفور، الذى تحمل بنجاح كبير عبء تقديم شخصيتين مختلفتين تماما بكل أبعادهما النفسية والجسدية المتناقضة فأكد من جديد استحقاقه لمكانته الكبيرة كممثل متميز وعمرو عبدالجليل الموهوب الذى قدم ما يدل على قدرته على التلوين فى الأداء ببساطة يدعمها حضور مسرحى فعال سيقوده إلى نجومية القطاع الخاص، ولقاء سويدان بقدرتها على الانفعال والتجسيد الصوتى أو الحركى بما يخدم الشخصية الدرامية، أما خالد العيسوى بطل الجزء الأول مع أشرف عبدالغفور فقد استطاع الارتقاء إلى مستوى الاداء المتميز مع أشرف عبدالغفور فشاهدنا مباراة راقية فى الاداء التمثيلى اصبحنا نفتقدها الآن..

والسؤال الآن.. مادمنا نملك بعض مقومات النجاح فى المسرح الحكومى فإن المحاسبة واجبه لمن يصرون على تقديم المسرحيات للكراسى الخالية فى هيئة المسارح المظلمة!

الوفد ٥/١١/١٩٩٨/عدد/ ٧٦٧

السجين والسجان

بقلم: مختار العزبى

أن يجلس الكاتب ويقول إنه سيكتب في فكرة معينة في قالب مسرحي لتصبح مسرحية فهذا أضعف كتاب المسرح على الإطلاق، فدائما عندما تسبق الفكرة الكتابة في رأس المؤلف تتحول شخصياته وحواره وأحداثه، بل صراعه الدرامى أيضاً إلى بوق لتلك الفكرة ويصبح الحوار وكأنه يأتى على لسان المؤلف.

في خدمة تلك الفكرة دون النظر للتركيبة الاجتماعية والنفسية والاقتصادية للشخصية التى يجب أن ينطق بها الحوار وتأتى الشخصيات أيضا كأنماط جامدة يمثل كل منها جزء، يخدم فكرة المؤلف الجاهزة، وكذلك الأحداث التى قد تبدو غير منطقية في كثير منها فالمؤلف يهمه الفكرة بأى شكل من الأشكال والوصول إليها وخدمتها بكل الطرق فتنساب منطقية الأحداث من بين أصابعه.

وهذا ما حدث بالضبط في مسرحية السجين والسجان التى كتبها دكتور محمد عنانى وأخرجها جمال منصور في إطار سهرة درامية تحت اسم «وجا لوجه» تتكون من مسرحيتين قصيرتين منفصلتين الأولى هى ما نحن بصددها.. والثانية بعنوان «الزائر الغريب» تأليف د. سمير سرحان.

إن الدكتور محمد عنانى وقع أسير مسرحيات ومؤلفى الأفكار وتلك المسرحيات تذكرنا ببعض مسرحيات الحكيم خاصة القصيرة منها والتى جمعها فى كتابين هما المسرح المنوع ومسرح المجتمع وقد كتبها الحكيم لا لتمثل بل لتقرأ أو كشكل من أشكال العمل الأدبى الخالص وهو ما أطلق عليها النقاد حينها أنه مسرح الفكر لا مسرح الفرجة أو المسرح الذهنى. والسجين والسجان سارت على نفس النهج وإن قلت فيها متعة الفكر كما هى عند الحكم فالمسرحية تتحدث عن رؤية السجين والسجان إلى المرأة وكيف أنهما يتفقان في نفس وجهة النظر والرأى الذى يرى أن المرأة مخلوق محير قد تكون خائنة وفى نفس الوقت مخلصة ووفية.

قد تكره وفى نفس الوقت تموت حبا قد تكون صادقة في ذات اللحظة التى تكذب فيها. هذه الحيرة التى تصيب السجين والسجان معا ويتبادلان فيها نفس الرؤية ليعلنا أن المرأة ممكن أن تجعل من السجين سجانا ومن السجان سجينا.. مرآة واحدة ووجه

واحد.. ولكن الروح واحدة والتركيبة الفكرية والنفسية للشخصية واحدة جمعتهما المرأة فى سجن الحياة ذلك السجن الكبير الذى لا يريا خلاصا منه إلا بالخلاص من المرأة التى تسكن بداخل كل منهما..

وجهة نظر.. ورؤية فكرية وفلسفية ولكنها تظل أحادية الجانب قد تفرضها تجربة ذاتية للمؤلف أولا تفرضها تجربة ذاتية نابضة من إحساس خاص به وثقافة عاشها وتشبع بها.. هذه الرؤية الأحادية جعلت العمل كله خاليا من أحداث درامية حقيقية ملئ بالحوار والجدل الطويل جل ذلك يبعد المسرحية تأليفا من متعة الفرجة ويجعل الملل يتسلل رويدا رويدا إلى أوصال المتفرج الذى يبدأ فى التثاؤب والتململ فى كرسيه بعد ربع ساعة من بدايتها على أكثر تقدير.

كذلك جعل من الصعب على جمال منصور مخرج المسرحية وهو مخرج كبير واع أن يخلق كما يقول المثل الشعبى «من الفسيح شربات» فالشراك العديدة الموجودة بالنص تسقط فى برائنها أى مخرج وبالتالى جاء إيقاع العمل ككل بطيئا مملا وجاءت حركة الممثلين الوحيدين فى المسرحية «أشرف عبدالغفور وخالد العيسوى» فى أقصى مراحل التقليدية بل تكون ومعها الإضاءة ترجمة حرفية لمعانى النص دون أى إبداع وقد أكد ديكور محيى الدين فهمى الغارق فى السوداوية المتناقض التركيبة اللونية المتكتل بدون معنى درمى حقيقى بل والجاعل بكتلة وبألوانه المنفرة - كل ذلك أما مسرحية «الزائر الغريب» فستقدم لها رؤيتنا فى الأسبوع القادم.

«الأحد ٨ نوفمبر (تشرين الثانى) - ١٩٩٨م

اكتوبر ٨/١١/١٩٩٨/عدد ١١٥٠

الساعة ٩

الزائر الغريب

بقلم: **مختار العزبى**

الدكتور سمير سرحان أستاذ الدراما والناقد والكاتب المسرحى المعروف.. هو أكثر أبناء جيله من الكتاب الذين أصطلح على تسميتهم فى السبعينات حين بدأوا الكتابة للمسرح مصطلح المؤلفين من حملة الدكتوراة هو أكثرهم تملكا لحرفية الكتابة للمسرح وأوسعهم موهبة مصقولة بالدراسة العميقة شديدة التخصص وأعماله التى كتبها شهدت بذلك ومنها على سبيل المثال لا الحصر مسرحيتها ملك يبحث عن وظيفة وست الملك

التى أعتبرها أنضج أعماله المسرحية على الإطلاق .. وفى العرض المسمى ب «وجها نوجه» يقدم لنا د. سمير مسرحيته القصيرة الزائر والغريب التى تمثل الجناح الثانى من جناحى العرض وكان الجناح الأول العرض المسمى بالسجين والسجان وقد تناولناه برؤيتنا النقدية فى الأسبوع الماضى وفى هذه العجالة نتناول مسرحية د. سمير سرحان: والزائر الغريب فى رأيى مكتوب فى شكل مسرحى أقرب لما يسمى بالمسرحية الجيدة الصنع والتى تعتمد على رسم حبكة الأحداث رسما جيدا وهى فى العادة تنتهى بانقلاب غير متوقع فى أشبه ؟؟؟ الممثلة خاصة المسرحيات القصيرة منها.. والزائر الغريب جاءت مثقفة تماما مع تلك الرؤية، فشدة حبكتها ومواقف التشويق والإثارة فيها نمطيا على ما يريد أن يقوله المؤلف أو ما يسمى بالمقدمة المنطقية للعمل أو (المورال) أى الهدف وفيه يعرى د. سمير الإنسان أمام نفسه بحسناته وسيئاته خاصة سيئاته من خلال أكثر من حيلة مسرحية حبك بها أحداثه. كل ذلك يجعل القارئ والمشاهد مشدودا إلى كرسيه للنهاية..

وقد وجد المخرج جمال منصور فى هذه المسرحية ما يعوضه عن ضعف المسرحية الأولى فى عرضه المسرحى فركز برغم اعتماد المسرحية على مكان واحد ثلاث شخصيات تجرى فيها وبينها الأحداث ويشتعل ويضطرم بينهم الصراع فأكد وركز على سرعة إيقاعه فى رسمه لحركة ممثليه وقد بدأ ذلك فى الحركة الديناميكية اللاهثة.

وحاول جاهدا أن يضعها فى قالب التشكيل الجمالى ولكن فقر الأحداث جعل ذلك محدودا ومقصورا على ما رسمه لبطلى المسرحية أشرف عبدالغفور وعمرو عبدالجليل بينا جاءت حركة الوجه الجديد «لقاء سويدان» حركة تقليدية فرضتها فى رأيى كلاسيكية الشخصية نفسها. كذلك نجح جمال منصور فى توظيف الموسيقى التصويرية التى وضعها صلاح مصطفى، والتى جاءت متوترة تبدو كالإعصار فى مشاهد التوتر العنيف وكالأمواج الهادئة فى المشاهد النفسية أو الرومانسية التى تمثلها شخصية بطلة العرض. . كذلك نجح ديكور محمد هاشم - رغم أحادية المنظر وازدحامه بقطع الأثاث والاكسسوار - فى خلق هارمونى لونى يجمع فى تركيبته بين الدلالات النسبية والدرامية للأحداث وكذلك نجح فى إفساح مجال كبير متسع لحركة الممثلين وجعلهم يتحركون فيها كيفما شاءوا وكما رسمها المخرج فكانت أحد أسباب نجاح المخرج فى رسم حركته كما بينا خلال السطور القليلة القادمة..

أما عن أداء الممثلين فإن أشرف عبدالغفور نجح تماما فى تغيير جلده من شخصية السجان فى المسرحية الأولى إلى شخصية رجل الأعمال الحوت الذى لا يرحم فى الزائر الغريب فقد نجح فى تجسيد شخصية الرجل المهم المستعجل دائما المتوتر دائما الذى هو فى نفس الوقت رابط الجاش متمكن وواع لكل خطوة يخطوها وهى مواصفات صعبة نجح أشرف فى تجسيدها بخبرة وحنكة سنين طويلة من الأداء التمثيلى.. ولقد كان عمرو عبدالجليل فى دور الممثل ثم الانتهازى مفاجأة العرض الحقيقية .. ويبدو أنه مع طول فترة ممارسته ولعبة للعديد من الشخصيات المركبة سيصبح نجما خاصا فوق المسرح يلعب أدوار تناسبه لذلك فالمهم له أن يختار أدواره، وبدقة ليصل إلى النجومية الكاملة. أما لقاء سويدان فقد أدت ما رسم لها دون إضافة أو إبداع.

الأحد ١٥ نوفمبر (تشرين الثانى) ١٩٩٨

أكتوبر ١٩٩٨/١١/١٥ / عدد ١١٥١

الساعة ٩

السجين الذى صار سجانا.. والزائر الغائب

بقلم:نبيل بدران

قبل رفع الستار يتساءل المتفرج عن سبب اختيار مسرحيتى الدكتور محمد عنانى والدكتور سمير سرحان (السجين والسجان) و (الزائر الغريب) فى عرض واحد لمسرح الطليعة وعن مغزى الأسم الجديد (وجها لوجه) الذى اختاره المخرج جمال منصور للعرض الذى يجمع المسرحيتين. لكن الإجابة تتشكل دون عناء ذهنى - وندرك دون مذكرة تفسيرية أنه ليس أختيارا عشوائيا.. وليس وليد المصادفة.

والعرض الناجح هو القادر على جذب اهتمام المتفرج خلال الدقائق العشر الأولى..فلا يدفعه لتثاؤب.. ولا يشجعه على الحوارات الجانبية.. ولا يتركه للشرود أو الملل - فهل حقق ذلك عرض (وجها لوجه) بداية المسرحيتين فيها)غرابة). فى المسرحية الأولى (السجين والسجان) من تأليف الدكتور محمد عنانى تجئ الغرابة فى البداية من تشابه ظروف حياتهما إلى حد التطابق - رغم الاختلاف فى تقييم الأمور - فى الدقائق الأولى تدوم حيرة المتفرج المتسائل - من يحاور من؟.. ما هى بالضبط علاقة كمال السجين بكمال السجان.. هل هما مجرد صديقين.. أو جارين قديمين. وما

هذا التوافق والتوافق بين زوجتيهما حسنية وسلوى؟ فدائما يتحدثان عنهما كما لو كانتا شخصيتين مندمجتين فى شخصية واحدة.. من يواجه من؟.. بعد الغرابة تجئ الدهشة مع الادراك المتنامى بأن ما نراه مجسدا فوق المنصة المسرحية ليس بالضبط السجن التقليدى بخصائصه الواقعية المعروفة بل هو سجن الشك والضعف - وأن الزنزانة الرحبة التى تشعر بأنها الزنزانة الرحبة التى تشعر بأنها أشد ضيقا من زنزانة السجن الانفرادى - هى زنزانة النفس والروح - وأن المواجهة المستمرة من بداية المسرحية حتى نهايتها ما هى إلا الحساب العسير مع الذات.. المحاكمة الداخلية التى بلا قضاة وبلا محامين. فالقاضى هو المتهم .. والمتهم هو القاضى. والسجين هو السجان. والسجان هو السجين - أنها حالة الانشطار الداخلى التى تجعل الإنسان وجها لوجه مع ذاته.. مع نقائضه.. وضعفه.. وتردده.. وشكوكه فى الآخرين من حوله. خاصة فى زوجته شريكة حياته - فمن يقدر على مواجهة امرأة قوية حرة الأرادة؟ صدام مروع بين العقل الواعى وبين العقل الباطن ترددت أصداؤه فى الحوار المعبر عن التأرجح بين الشك واليقين دون أنجراف نحو مهارى التعبير الميلودرامى.. وقد أسهمت ملابس وديكور محيى فهمى فى توضيح وتأكيد حالة انشطار شخصيتى السجين والسجان - كمال عبدالمؤمن وكمال عبدالمهيمن اللتين هما شخصية واحدة - فملابسهما تقيسم كل منهما الى نصفين - أسود وأبيض.. الشر والخير.. والصراع الأيدى بينهما .. وإذا كان كمال عبدالمؤمن يهفو الخروج وللفكاك من سجن الشر والضعف - يبقى كمال عبدالميهمن داخل زنزانة نفسه لوحشة موشكا على الاختناق بعد أن يتحرك باب الزنزانة والوحش المرسوم عليه فيكاد أن يدهمانه - ونلاحظ اهتمام المخرج جمال منصور ومصمم الديكور محيى فهمى بأن تكون خلفية وجدران الزنزانة مبطنة بالمرايا المجسدة لحالة الأنشطار ولمعنى الانقسام - أما الوجه المنقسم والمشطور إلى نصفين فيعاود الالتئام مع لحظة أسدال الستار مثلما كان فى بداية العرض المسرحى.

وفى المسرحية الثانية (الزائر الغريب) التى كتبها الدكتور سمير سرحان تتبع الغرابة أيضا من تشابه اسمى البطلين (رمزى عبدالمحسن غريب) - أو بمعنى أدق تتبع الغرابة من الإيهام بوجود تشابه بين اسمى البطلين - وتجئ الغرابة أيضا من محاولة الزائر الغريب اقناع صاحب المكان بأنه أشبه بجهاز انذار مبكر جاء فى الوقت المناسب ليحذره من أحداث فاجعة وشيكة الوقوع. ونذهل مثل رجل الأعمال من فيض المعلومات والأسرار التى يعرفها عنه الزائر الغريب.. وبعد الغرابة تبدأ الدهشة التى هى عنصر لا

تنازل عنه من عناصر العرض الناجح - وتتجسد الدهشة فى السؤال المنشط لذهن المتفرج ولترقبه ولفضوله وأيضا لتوجسه - أمعقول أن تتطابق حياة بشرين لدرجة أن الحادث المؤسف الذى يتعرض له الأول الزائر يتكرر (طبق الأصل) بعد ستة أشهر فى حياة الثانى رجل الأعمال الذى يصغره بستة أشهر؟.. ولا تكتفى مسرحية الدكتور سمير سرحان (الزائر الغريب) بتصعيد درجات الدهشة - بل وتباغت المتفرج بمفاجأ لا يتوقعها . أن هذا الزائر الغريب الذى أربك حياة رجل الأعمال المتهيئ لقضاء شهر العسل استطاع ببراعة الممثلين أن يلعب دور صاحب الأسم المتشابه مع اسم رجل الأعمال والحياة المتماثلة مع حياته - ليدفعه عن عمد الى الانتحار - ونكتشف أن المسألة ليست سوى لعبة متفق عليها مسبقا بين السكرتيرة الحسناء نادية المحبة لرجل الأعمال التى أرادت تأجيل أو تعطيل زواجه من أخرى وبين هذا الزائر الذى لم يعد غريبا (ايمن) الذى جاء لتحقيق هدف آخر هو الأنتقام لموت عبدالفتاح شكرى أحد ضحايا صفقات رجل الأعمال رمزى عبدالمحسن غريب - لعبة محكمة مشوقة هى أساس الأحكام فى كتابة النص الذى يقدم المتفرج مفاجأة أخرى فرجل الأعمال رمزى عبدالمحسن غريب لم يمت بالرصاصة التى انطلقت من مسدسه فأصابت فقط يده ليسمع بأذنيه تفاصيل اللعبة الخادعة التى دفعته لمحاولة التخلص من الحياة خوفا من المرض الخطير الذى سيصيبه

ورغم اختلاف الصياغتين وميل مسرحية (الزائر الغريب) للتعبير الواقعى - فإن فى المسرحيتين أناسا يواجهون أنفسهم وجها لوجه - فالسجين والسجان وجهان لشخصية واحدة - كذلك ساعد الإيهام بوجود شخص آخر بنفس الأسم (رمزى عبدالمحسن غربب) - ودفع رمزى الأصلى إلى حالة المواجهة مع ذاته - حتى ولو كانت مواجهة مؤقتة وطارئة - لكنها تكشف لصاحبها وجهه الآخر الذى بتناساه أحيانا.

ديكور محمد هاشم فى مسرحية (الزائر الغريب) التزم بالجو الواقعى مع الحرص على مواصفات مكاتب رجال الأعمال - وبقدر عدم توفيق المخرج جمال منصور فى اختياراته للجمل الموسيقية التى بالغ فى استخدامها لدرجة أنها كادت تفسد لحظات درامية تستوجب الانصات والتركيز دون حاجة لتشويش موسيقى أقرب لطبيعة المسلسلات والتمثيليات الإذاعية البوليسية - بقدر ما كان المخرج جمال منصور موفقا فى اختياراته لممثلى العرض - وفى مقدمتهم الفنان القدير أشرف عبدالغفور الذى عاونته خبرته الطويلة على تجسيد شخصيتين مختلفتين فى التوجه والتكوين مجسدا ببراعة حيرة

ومخاوف وشكوك السجان الذى هو السجين- ثم موصلا بإقناع شخصية رجل الأعمال فى المسرحية الثانية - وفى الدورين يؤكد أشرف عبدالغفور تجدده الفنى- لكن ما أسعدنى بالفعل هذا التوهج الفنى لخالد العيسوى وعمرو عبدالجليل اللذين لن أقول أنهما (صاعدان) فمستواهما فى عرض (وجها لوجه) يضمهما لقوائم المتميزين فى الأداء التمثيلى المسرحى خالد العيسوى (فى دور السجين) بكل هذا الثبات والصدق الفنى والتمكن فى مواجهة ممثل محترف قديم مثل أشرف عبدالغفور- والثانى عمرو عبدالجليل الذى جسد بإتقان وتميز شعور الزائر الغريب بالثقة المفرطة والاحتماء الزائف بقوة المال والمعرفة.. وبنفس درجة الاتقان والتميز جسد الشعور بالخوف وبالمذلة لدرجة المهانة بعد انكشاف حيلته ولعبته- وإلى جانب هؤلاء يقدم جمال منصور فى المسرحيتين موهبتين جديدتين واعدتين لقاتء سويدان ونائل على- لتجتمع فى (وجها لوجه) ثلاثة أجيال من الممثلين- جيل أشرف عبدالغفور وجيل عمرو عبدالجليل وخالد العيسوى.. وجيل لقاء سويدان بقرة الحكيم العجيبة التى قلبت مفاهيم المسرح فوق الشجره ونائل على.

أخبار النجوم / العدد ٣١٩/ ١٤ نوفمبر ١٩٩٨

بقرة الحكيم العجيبة
التى قلبت مفاهيم المسرح فوق الشجره

البقر حيوان مسكين لا يدافع عن نفسه ضد جرائم القتل وضد المذابح التى يرتكبها هؤلاء البشر الأشرار من أمثالنا فنحن نقتله لنتغذى على البروتين الذى نستخرجه من جسده، وعلى الألبان التى نشربها منه فى الصباح ونحن مازلنا نسترخى على الأسرة.. أنه يعطينا الحياة وإمكانية الحب وكل شئ؛ لكن الحيوان المسكين لا يحصل منا فى المقابل على شئ.. فنحن نسن له السكين ونقتاده إلى السلخانات لنوقعه على الأرض كى يتكوم، ثم نذبحه ونسلخه، وبعدها نضع أختامنا على جسده .. وفى النهاية نعلقه أمام محلات الجزارة ليتشرب عوادم السيارات قبل أن نلتهمه. ولم يحدث فى تاريخ هذا الحيوان أن اعترض أو اتخذ موقفاً مضاداً منا نحن البشر الأشرار وتمرد علينا أو ثار فى وجوهنا.. ولم يحدث أيضا أن غيرت بقرة مسار الثقافة والمسرح فى بلادنا مثلما غيرت بقرة الحكيم مسار المسرح واتجاهاته.

حين كان توفيق الحكيم مندوبنا الثقافى فى باريس نهاية الخمسينيات كان قد تبلور هناك اتجاه العبث الجديد فى المسرح. وقد رفضه الحكيم. ولكن حين وضع قدمه على أرض مصر اكتشف البقرة فوق الشجرة فى فننا الشعبى القديم وأغانيه التى تقول.

يا طالع الشجرة هات لى معاك بقرة تحلب وتسقينى بالمعلقة الصينى الخ. وهنا أدرك الحكيم أن المصدر الحقيقى للعبث الذى ظهر فى أوروبا يكمن فى فنونا الشعبية القديمة.. فى البقرة التى تسكن فوق الشجرة. والتى لا معنى منطقيا لها. وإن كان هناك معنى خفى دون حاجة الى المنطق فالفن الحديث - فى رأيه - قد اتجه الى تعميق هذا الشئ الخفى إذ كانت وسيلته هى التجرد من المعنى والمنطق، وأصبح التصوير مجرد بقع لونية. والنحت بقع كتلية، والشعر بقع لفظية والموسيقى بقع صوتية، وأصبحت عينا الحكيم لا ترى الشئ سوى فى «بقع»، وبالطبع هذا تعبير خاص بالحكيم وهو يرجع فى بيكاسو التكعيبى الى فنوننا القديمة، وإلى النحات المصرى القديم فى تمثاله «الكاتب» الذى يجلس القرفصاء.. كما أن السريالية الأوروبية الحديثة، إنما تعود - فى رأيه - الى الصور المرسومة على حيطان الحجاج وعلى صفحات الف ليلة وليلة اللوحات التى تمثل مبارزات أبى زيد الهلالى سلامة والزناتى خليفة. وقد ضرب أحدهما بسيفه خصمه من منتصفه ولم يدرك الخصم ما أصابه وقال ساخراً للفارس «طاشت منك الضربة» فأجابه الفاورس. اهتز يا ملعون فلما اهتز بجسمه انشطر الى نصفين ووقع على الأرض.

ويؤكد الحكيم غنى المنطقة الشعبية فى فنوننا القديمة والتى هى مصدر كل الفنون الحديثة. ثم يؤكد عند الأوربيين فى حدود الشكل لا الفكر، إذ يسعى إلى التوفيق بين الاتجاهات الفكرية المتمثلة فى أعمال أوينسكو وبيكت، والأعمال التقليدية المتمثلة فى سارتر وكامى، ومن جانب آخر يسعى إلى استلهام التراث الشعبى من أدبنا المعاصر.

وهنا يلخص توفيق الحكيم نظريته فى إطار فلسفته التعادلية التى انعكست على رؤيته للعالم وإبداعات منذ أن كتبها فى منتصف الخمسينيات، وهو يفسر انهيار الحضارة الأوروبية باحتلال التعادلية فى تركيب الإنسان، اختلال القلب والعقل. والحكيم بذلك يتجاهل التراث الفلسفى فى أوروبا والذى بدأ بهجومه على العقل وانعكاسه على الفنون والآداب. حيث أدى هذا إلى ارتياد مناطق جديدة لا سيطرة للعقل عليها كاللاوعى.

والأدب الشعبى اكتشف الحكيم فيه مصدراً لفنون المعاصرة. إنما هو إبداع جماعى تلقائى يعتمد على الموروث من الأساطير والحكاوى الشعبية وبالطبع لابد لنا هنا أن نفرق

بين العقلية الشعبية التى انتجت هذه الفنون والعقلية العلمية التى انتجت دراما العبث فى ثورتها واحتجاجها على العصر الحديث الذى خرجت منه. فلقد كان العبث الذى تولد فى هذا القرن بعد الحرب العالمية الثانية تعبيراً حقيقياً عن أزمة الإنسان الحضارية وإحساسه بالضياع ولا معنى للحياة. فى حين كان الأدب الشعبى القديم نتاج عقلية بدائية فى محاولة لتفسير الكون الغامض.. وبالطبع يرتبط كل هذا بمنهج الحكيم الفلسفى الذى قاده لأن يبتدع لنا دراما «العبث المصرى» فى «يا طالع الشجرة»، بعد أن فجرت فيه البقرة كل تلك الرؤى العبثية وشجعته على أن يكتب عبثا مصرياً ففتح بذلك الباب فى العالم العربى للكتاب لتقليده والدخول فى هذا التيار من أمثال صلاح عبدالصبور ويوسف ادريس - (الذى أنكر ذلك نظرياً ولكن أعماله الإبداعية، خاصة «الفرافير» تؤكد ذلك - وغيرهم من الكتاب.

شجرة الحكيم على خشبة المسرح المصرى

يا طالع الشجرة مسرحية قدمت على مسرح الطليعة مرات ثلاث برؤى مختلفة. فقد قدمها على مسرح الطليعة (السبب) الى الحديقة الفرعونية الفنان سعد أردش عام ١٩٦٤ بطولة نجمة إبراهيم وصلاح منصور وجلال الشرقاوى وسهير المرشدى. وحين رأى توفيق الحكيم عرض المسرحية استدعى المخرج إلى مكتبة بالأهرام ووصف له العرض الذى رأه بأنه عرض رمزى. إذ قال «يا سعد أنا متغيرتش.. أنا زى ما أنا. المسرحية رمزية».

وفى عام ١٩٨٦ قدم مسرح الطليعة المسرحية فى تفسير تقليدى من إخراج السيد طليب وبطولة رؤوف مصطفى ونجاة على وجميل برسوم والمرحوم عادل زكريا. وقد قدم المسرح نفسه أيضا هذه المسرحية هذا الموسم - ببعض التغيير - احتفالا بمئوية الحكيم ، من إعداد السيد محمد على.

يا طالع الشجرة

مسرحية يا طالع الشجرة قدمها الحكيم فى جزئين حيث نجده فى الجزء الأول تحقيقا عن اختفاء سيدة المنزل فى الوقت الذى يجدها المحقق فيه تتحدث مع زوجها وينتهى الجزء باتهام الزوج بقتل السيدة المختفية، وفى الجزء الثانى تعود الزوجة فيفرج

عن الزوج من السجن ليعود محققا مع زوجته ويسألها: أين كانت؟ ولأنها لا تجيب يقتلها ويسمد بجثتها الشجرة العجيبة لتنتج ثماراً أربع فى العام.

وقد كتب الحكيم المسرحية متأثرا فيها بتقنيات كتاب العبث الأوربيين ومتأثرا بالفن الشعبى القديم ليحقق منظوره التعادلى فى عمله الدرامى.

بقرة الحكيم
التى لم تعد عجينة

والعرض الذى يقدمه المخرج اشرف النعمانى والذى يطور امكاناته بشكل جيد يثير من التساؤلات الكثير كما يطرح من القضايا ما يمكن أن يثرى الحركة الفنية. سواء كان هذا بالاتفاق مع ما قدمه أو بالاختلاف معه. فالفن يحمل وجهات النظر متعددة حين يكون ما يقدمه ممتلكا لأدواته الفنية وجهة نظر مدروسة..

فعلى خشبة المسرح تجد فى الخلفية شجرة كبيرة جرداء يوجد على قمتها ثمرة واحدة على هيئة بقرة مدلاة من ذيلها. تبدأ المسرحية باستعراض حركى غنائى فى إضاءة خافتة حيث تشكل هذه اللوحة موضوع البحث عن شئ ما مختلف ثم تنساب كلمات اغنية يا طالع الشجرة بشكل مختلف عما كتبه الحكيم.

يا طالع الشجرة هات لى معاك بقرة
تحلب وتسقينى بالمعلقة انكسرت
والمعلقة الصينى يامن يروينى

وفى موضع آخر تبدأ الأغنية بـ

ابوح يا ابوح كلب العرب مزبوح
وأمه عليه بتنوح
وتقول ياولدى ياالابس الزردي

ياطالع الشجرة... الخ

وفى أماكن أخرى

ياطالع الشـــجــرة   سـيبك من البـقـرة
ملكش فيـها نصيب   صــــدقنى أنا أدرى

فالجميع قد رأى البقرة معلقة على الشجرة وهو تعبيرمباشرمن قبل المؤلف والمخرج فامعنى ليس هو البحث المنطقى عن البقرة فوق الشجرة إنما الدافع لهذه الأغنية الشعبية هى أحلام الصبية الفقراء فى رغد العيش وبعد انتهاء الرقصة الاستعراضية وانسحاب الموسيقا يضاء المسرح ليدخل المخرج ـ وهو ما ليس موجودا لدى توفيق الحكيم. مخاطبا الجمهور وموضحا موقفه إذ أنه مخرج يعمل بالمسرح وقد حصل على تقدير ضعيف بحجة أنه لم يخرج مسرحية فى مسرحه وعليه أن يخرج «يا طالع الشجرة» فى خلال أسبوع وبالطبع هو مدخل لمسرح داخل مسرح بشكل ملحمى ولكن تبريرات المشهد ساذجة وغير درامية ثم يكمل المخرج مشيرا إلى مدير المسرح الذى أعطاه مسرحية معقدة من نوع العبث واللامعقول واللا مفهوم على اعتبار أن هذه مترادفات لمعنى واحد وبالطبع يحمل هذا وجهة نظر المعد والواقع هناك خلاف بين كل هذه المصطلحات فاللا معقول غير العبث إذ أن الأول كان يشكل كتابات الوجود بين حيث رؤاهم العبثية فى إطارتقليدى فى حين شكل المصطلح الثانى كتابات الجيل التالى من أمثال أونيسكو وبيكت فى تجاوزهم لشكل التقليدى كما أنهما أصبحا أدباء مفهوما منذ وضعهما فى تصنيفات معروفة من قبيل النقاد فى بداية الستينيات.

وبالفعل يبدأ المخرج على خشبة المسرح بإخراج المسرحية ويمثل دور المحقق واثناء ذلك ينام بين لحظة وأخرى وفى نومه يتشكل الحدث ويتحقق على المسرح وبالطبع ليس لكل هذا علاقة بنص الحكيم ثم يبدأ الشمهد الثانى بين المحقق والخادمة والمشاهد الأخرى كما فى ترتيب مسرحية توفيق الحكيم مع تسطيح الحوار والبعد عن تلاحق وإيقاع وذكاء وعمق الحكيم واثناد ذلك نسمع بعض التعليقات التى تؤكد على تركيبه المسرح داخل مسرح بشكل ملحمى حين يخاطب الممثل الجمهور.

ولقد حاول المعد ومعه بالطبع المخرج إزالة الغموض من نص توفيق الحكيم بدلا على سيبيل المثال ـ من أن يعود من إلى الوراء لنرى حوار الزوج وروجته نجدهما (المعد والمخرج) ـ يحولان هذه المواقف العبثية ـ فى تحطيم الزمن ورجوعه إلى الوراء ـ إلى مواقف منطقية حيث يكفى أن يفكر المرء فى الشخصيات الأخرى على خشبة المسرح

ليراها فى إطار واقعى . وإن المؤلف هنا ومعه المخرج يحولان المواقف العبثية التى كتبها الحكيم والتى احدثت انقلابا فى ذلك الوقت يحولانها الى مواقف منطقية، فتفقد المشاهد عمقها وفلسفتها التى كتبت من أجله.

وحين يستدعى المعد الشخصيات من الماضى فإنه يظهرها فى شبابها بممثلين آخرين وهذا هو المنطق الذى لا يتفق مع فلسفة ما كتبه الحكيم فى ايجاد عبث وقد صور المعد ومعه المخرج جملا لدى الحكيم فى مشاهد طويلة (مشهد سقط الحمل- مثلا- والذى يأتى على لسان الزوجة بمسرحية الحكيم فى جملة واحدة «أنا التى أسقطت نفسى) وهو ما لم يفكر فيه الحكيم، فالمشهد المسرحى لديه مشهد مكثف درامى، وكان باستطاعته أن يفكه فيبدو المشهد مسترخيا شبيها بالطريقة الروائية، هذا ما لم يرده الحكيم فى مسرحه ويبدو أن السيد محمد أحمد كتب معالجته المسرحية عن مسرحية الحكيم فى عجالة شديدة، فما يورد بالمسرحية نجده متناقضا مع نفسه، فالخاتمة تخبر المحقق بأن الست بهانة قطعت الخلف لأنها فى الخمسين من عمرها، وبعد ذلك نجد تعليمات المعد تؤكد أنها فى الستين من عمرها.

وقد أظهر النص/ العرض الشيخة خضرة مجسمة أكثر من مرة على خشبة المسرح. وهو تصور ساذج إذا ما قورن بتصور الحكيم الذى يلخص الموقف فى كلمات قليلة كما كان يفعل شكسبير.

فى كل مشهد يسعى المعد/ لمحاولة وضع الأحداث فى إطار منطقى ففى القطار نجد بهادر يخبر المحقق بأنه فى انتظار الممثل الذى سيقوم بأداء دوره حين كان صغيرا منذ عشر سنوات ويحدث هذا بالفعل حيث يدخل من يمثل دوره فى الماضى.

ويضيف المعد / والمخرج فى مشهد الزوج والدرويش بالقطار مشهدا يصور حرس شرف يصطف فى طابور وهو يرتدى الملابس العسكرية، وحرس الشرف هنا قريب من تصور الحرس الملكى الإنجليزى، لينتهى الموقف بتقليد الدرويش لبهادر بأحد الألقاب العسكرية وسط أنغام.

المارش العسكرى، وفى النهاية يقسم بهادر بالانتماء والطاعة التامة الى ما يمثله الدرويش ويتخذه مرشدا وداعيا، والمعنى هنا واضح حيث يشيد التفسير الى الاتجاهات المتطرفة التى ظهرت فى مصر فى الفترة الأخيرة واستيقظت البعض كما يفسر الموقف بعد ذلك حين يفصح الدرويش عن وجهه ويمسك بالريموت كونترول ويحرك به

الأحداث كلها وهو يرتدى زيا غريبا مما يشير إلى التدخل الخارجى فى هذه المسألة وه تفسير يمكن توظيفه وأن كان به أقحام على طبيعة الأحداث لكنه تفسير مقبول فى النهاية وفى الواقع اعتمد المعد على نص توفيق الحكيم كاملا مع إضافة بعض التغيرات غير الجوهرية، ومع تسطيح حوار الحكيم وتبسيطه ومع محاولة وضع الأحداث الأساسيةفى إطار منطقى مغاير لما كتبه الحكيم وما جعله به يحدث ثورة مسرحية فى بداية الستينيات فى مصر والعالم العربى.

أن ما فعله المعد هنا من تسطيح فى لغة الحوار والحدث يقارب ما فعله الذى قام بنقل لغة الحكيم فى شمس النهار الى لغة مبتذلة تسببت فى هجوم النقاد عليه وعلى المسرح القومى وتسببت أيضا فى ايقاف العرض ولكن مع الفارق فإن السيد محمد على هنا يحاول تقديم قراءة خاصة به من خلال عمل الحكيم هو أمر مسموح إلا أن ما فعله كان ضعيفا، وما يحسب إليه أنه لم يسع الى الابتذال التجارى كما فعل معد نص شمس النهار.

وإذا كان النص المعد ضعيفا إلى هذا الحد، إلا أن المخرج اشرف النعمانى أنقذ الموقف بمداراة عيوب هذا الأعداد عبر التشكيلات الجمالية والرقصات الاستعراضية/ الغنائية وغير المبتذلة إن كانت هذه الرقصات زائدة ومجانية وتحتاج إلى مقص المخرج. وقد حاول المخرج إيجاد تفسير عصرى للنص محققا مقولة رونالد بارت من أن المخرج هو مبدع النص المسرحى بقراءته الجديدة له.

وقد استعان المخرج عناصر مسرحية جادة، فكان الفنان سامى عبدالحليم متمكنا من أدواته وكما كانت أفضل المشاهد التى قام بها لقاءه مع زوجته بعد غيابها وإن كان عليه أن يخفف فى أدائه من استخدام الصوت المصطنع فى بعض الأحيان ومن لحظات هز خلفية فى أحيان أخرى.

ويتمتع كمال أبو رية بخفة ظل وبالتعامل مع المواقف الدرامية فى أدائه بشكل مزدوج حيث ينفصل عن الشخصية ويعلق عليها ساخرا منها أو متعاطفا معها فى الوقت ذاته ويقدم أحمد عطية فى هذا العرض أفضل أدواره المسرحية حيث يظهر الدور امكاناته الفنية بشكل أفضل مما قدمه من قبل على خشبة المسرح القومى أو الطليعة.

وكانت الخادمة وفاء الفخرانى مفاجأة واكتشاف للمخرج فى هذا العرض فقد صنعت من الدور الصغير دورا متواجدا على خشبة المسرح بخفة ظلها وإمكاناتها الفنية الجيدة.

ويحسب للمخرج تقديم طاقات فنية واعدة من طلاب المعهد العالى للفنون المسرحية. خالد عمر، لقاء الخميسى، عمرو سامى، محمد فاروق، ياسر فرج. كما يحسب للمخرج جدته ومحاولته بالبحث والتنقيب دون الارتكاز الى السائد والتقليدى والمتعارف عليه. ما أجملنا؟ أم ما أتعسنا فى زمن الأنانية الردئ؟ بلغة جميلة ورشيقة، أشبه بطلقات رصاص بديعة الألوان وبأسلوب راق مكثف يقطر به حكمة التاريخ كما يراها، ويفلسف بها موقف الإنسان من السلطة الباطشة بكل قيمة سامية يهفو هذا الإنسان إليها، يكتب محفوظ عبدالرحمن مسرحيته القصيرة البارعة، وقت ما كان يكتب للمسرح ويخلص له وقبل أن تخطفه الدراما التليفزيونية من فضاءات المسرح الساحرة. وهى مسرحية ما أجملنا. التى يعرضها حاليا مسرح الطليعة من إخراج عاشق أعمال محفوظ عبدالرحمن المسرحية، على قلتها العددية، المخرج محمد الخولى.

على أنغام متتالية كورساكوف الشهيرة شهر زاد» والتى أصبحت بحكم تكرار استخدامها وكأنها عمل عربى وفى فضاد مسرح تبث فيه المستويات وترتفع فى خلفيته بوابة ضخمة تمتد يمنة ويسرى بنوافذ ذت طابع عربى قديم أقرب للطابع الأندلسى، يشى بقدم الحكاية وارتباطها بنا فى ذات الوقت، تهبط من هذه البوابة. كما ستهبط فيما بعد كل شخصيات حكايتها، فتاة دقيقة الجسد، رشيقة الحركة الى حد ما، قادمة إلينا من رحم الحكايات المتماثلة بحكايات الف ليلة وليلة ،. مرتدية ثوب الحكاءة المعروفة «شهر زاد» وإن كانت حكاءة محفوظية عايشت منذ القديم مآسى الإنسان المتجددة على مر العصور، فشاهدت مقتل هابيل بيد أخيه قابيل، ورأت استشهاد الحسين بيد أهله، وعاصرت شنق الحلاج بوشاية صحبه، فقررت أن تترك عالمنا الدموى، وتبتعد عنه مختفية ببطون الكتب، الى أن رأت أخيراً أن تنزل إلينا، ربما بسبب ما يحدث اليوم على امتداد خريطة العالم العربى من تفتت وانقسام وصراع عربى عربى، حيث يغتال الأخ أخاه بيده أو بالصمت على قتله بيد الغير.

الإنسان هو الإنسان

تقدم علينا الفتاة الشهر زادية، ، والتى كان يتمنى مبدعها إن تكون امرأ طاعنة فى السن لتمثل حكة التاريخ الأليمة وزمنة الممتد، واراد لها مخرج العرض أن تكون فتاة شابة مرحة لا تشيخ ولا تموت أبدا، وهى مازالت بعد طفلة فى دنيا حكايات الإنسان،

تقدم علينا هذه الفتاة لتحكى لنا حكاية لم تحدث مطلقا، وإن كانت قابلة للحدوث فى أى مكان أو زمان، مادام «الإنسان هو الإنسان».

كما أكد الكاتب والمخرج الألمانى (برتولد برشت) فى مسرحيته المعنوية بذات الأسم، وكما يستنطق محفوظ عبدالرحمن التاريخ وحكمته المتمثلة فى مقولة، أنا وبعدى والطوفان»، ولذلك يبلور حدثه الدرامى حول فكرة الأنانية أو الأثرة التى تدفع الإنسان لسحق كل قيمة أمامه مقابل الاحتفاظ بما حصل عليه من منصب وجاه. وكذلك حول قدرة الإنسان على إخفاء جرائمه خلف اقنعة التنكر الملونة والحكاءة الشهر زادية تفتح لنا الأبواب ثم تتركنا وجها لوجه مع الحكاية القديمة الجديدة. بعد أن تقدم لنا أبطالها وإلى إحدى المدن العربية وزوجته الأميرة ووزيرة ووصيفة الأميرة. ومعهم بالطبع جابى الوالى وكاتم سره وأحد الحجاب الذين يفتحون الأبواب ويغلقونها وفقا لأوامر الوالى.

مجموعة من البشر مختارة بعناية واقتصاد. تمثل شريحة معتادة فى حكايات الف ليلة وليلة كما تجسد الصورة التقليدية لطبيعة الحكم العربى وركائزه الأساسية وإلى زوجته يحكمان بلاد شاسعة ذات سمات أندلسية الطابع، خرج على حكمهما بعض من الرعية. بقيادة فتى يسمى «بدر البشير»، وها هم يسعيان فى رحلة جبلية لاغتياله بيد أحد المقربين إليه. إلا أن الحدث الدرامى لا يقف عند حدود رواية الحكاية، وإنما لابد من أن يحدث شئ يغير من مجرى الحياة المعيشية، وهو ما تتركه لنا الحكاءة لندركه مسرحيا، حيث يدخل الحاجب بمقر استراحة الوالى. ليعلن عن وجود عراف يرغب فى مقابلة الأسرة الملكية، ويكشف لهم أسرار الغيب، ويكشف لنا حقيقة هذه الأسرة الملكية، ليسلبهم ويكشف لهم أسرار الغيب يكشف لنا حقيقة هذه الأسرة القاتلة فى صمت حريرى لمن تراه خارجا عن قوانينها، ويعرفهم بما يعرفونه، ويعملون جاهدين على اخفائه، فمثلما هم اليوم يستعدون لقتل المتمرد «بدر البشير» الذى قتل منذ سبعة عشرعام متمرد آخر. قتل المتمرد يستعدون مر ة أخرى لقتل متمرد اخر عن وزير محبوبا من الشعب اسمه «انوف» بعد أن سجن بمقشرة الوالى المظلمة ومات مسموما بيد الجميع، فقد أرسل لوالى له جاريته الخاصة بطعام مسموم إلا أنها تجده قد قتل بالفعل وتعود لسيدها بخير تنفيذها أمر القتل، ويعيش الوزير أيضا متوهما أنه والقاتل، إلا أن العراف العارف بكل شئ يكشف فيما يكشف عن القاتل الحقيقى والذى سبق الجميع بالطعام المسموم حاملا إياه بنفسه وهو الأميرة نفسها

وتتداعى المأساة

وكما تتداعى قطع الدومينو فى اللعبة المعروفة تتكشف الدوافع التى دفعت الجميع الاغتيال الرجل الغائب عن المسرح. رغم حضوره الطاغى داخله، فالأميرة تعشقه وكان طالبا يوما لودها قبل رواجها من الوالى زواج المصلحة وزهو السلطة ومع الوقت تدرك مدى الخطأ الذى ارتكبته فى حق نفسها خاصة بعد أن عرفت أنه قد تزوج سرا من وصيفتها وأنجب منها طفلا فأدركت أن المحبوب ضائع منها كاملا أو لا أمل فى امتلاكه، فتذهب إليه ليلا تخيره بين الهروب معها والموت بيديها فيختار الموت، ويعرف الوالى حقيقة ما حدث كن جاريته الخاصة. التى كانت بدورها قد عرف الأمر من سجان السجن، ويرتاح لقتله، سواء بيده أو بيد زوجته، ولا يهمه فى المسألة كلها سوى الحفاظ على سمعته بين الناس، والحفاظ على دعم أسرة زوجته له. والحفاظ على كرسى الحكم، خاصة وهو يعرف أن الوزير ـ «أنوف» ليس ألا أبنا بالتبنى للوزير السابق، وإنما هو ابن للوالى الأب الذى تزوج فى البداية سرا من جاريته وأنجب منها «أنوف» وأخفى أمر زواجه وانجابه واتفق مع وزيره على تبنى الطفل وتبينه، وهكذا تنجلى حقيقة دوافع الوالى لقتل «انوف» والتى لا تقف عند حد عشق الزوجه له، أو حتى كونه وزيرا محبوبا، وإنما لأنه الأحق بالولاية بصفته الأخ الأكبر له.

لا تقف حركة الحدث الدرامى هنا عند هذا الحد، ولا تقف ثقافة الكاتب عند تخوم الدراما المعاصرة، لل هو يأخذنا الى بطون الأعمال الكلاسيكية، فيجعل الوالى العربى خوفا من منافسة ابن «أنوف» له فى المستقبل وقتله وانتزاع كرسى الحكم منه، يأمر وزيره بقتل الطفل فى العراء، غير أن هذا الوزير يأبى على نفسه قتل من يظن أنه ابن أخيه رضيعاً فيسلمه مع كيس من النقود إلى أحد اتباعه، والذى رباه بعيدا عن أعين الوالى، مثلما فعل الملك «لايوس» فى الأسطورة الأغريقية، حينما أرسل ابنه الطفل «أوديب» مع أحد أتباعه ليقتله فى العراء، فيعطف التابع على الطفل الرضيع، ويسلمه لراعى آخر، يسلمه بدوره لملك آخر يتبناه ويربيه حتى يعود يوما قاتلا دون معرفة لأبيه، وها هو الطفل الغائب «خالد» ابن «أنوف» يعود فى ثوب ثائر، هو نفسه «بدر البشير» الذى خرج الوالى وزوجته لاغتياله سرا، لقد عاد ليثور على الزمن الردئ وصناعة من عشاق الذات، الساحقين لإنسانية الإنسان من أجل عرش زائل.

تعبيرية وكلاسيكية

وسط هذه الأجواء العربية بأبوابها الأندلسية وارجوحتها المزهرة والتى صاغ ديكورها محيي فهمي بشكل واقعي مدرسي، يقف عند حدود الإيحاء بالمكان، دون تعمق فى البعد التعبيرى لهذه الحكاية الدائمة الحدوث، ولا فى البعد النفسى لمجموعة من البشر يمرون معا بحلم كابوسي، يدخل عليهم فيه رجل عراف يكشف لهم دواخلهم وينزع عنهم اقنعة الزيف، ثم ينفلت خارجا، ليكتشفوا معا أنه ليس العراف المنتظر بالباب، وأن الزمن الذى مر بهم فى عملية الكشف، لم يكن زمنا واقعيا وإنما زمن تخيلى نابع من أعماقهم، بل أنهم جميعا ليسوا وجودا بل أنهم جميعا ليسوا وجودا واقعيا، وإنما تمثيلا لحكاية مجسدة فى فضاء المسرح، بدأتها الحكاءة الصغيرة وأنهتها بكلمات تدعونا فيها لاسدال الستار على ذاكرتنا، ونسيان ما حدث، والعودة لحياتنا المقنعة مرةأخرى، وكأن المسرح مجرد وقت مفقود بين الأوقات، وهو ما تنفيه المسرحية. وقد وقعت مصممة الأزياء «نعيمة عجمى» فى خطأ التفسير الواقعى الصرف لوقائع الدراما فقدمت ملابس ذات تفاصيل شديدة الواقعية ربما انسياقا وراء تفسير المخرج «محمد الخولى» الذى اهتم بتقديم صياغة كلاسيكية للمسرحية، تعتمد اعتمادا كبيرا على استخراج الانفعالات الداخلية والتعبير المجسم اما فضلا عن الحركة (السميتزية) المضبوطة الإيقاع رغم استخدامه لمشهدى البداية والنهاية اللذين تظهر فيهما الموهبة الجديدة هند محمد على «مجسدة للفتاة» الشهر زادية الحكاءة متحركة بحركات ايقاعية محاولة بها السباحة فى عالم الخيال، أملا فى تقديم صورة لا واقعية لتلك الشخصية، وإن ظلت صياغة العرض بأكمله صياغة واقعية ساعد أبطاله فى تأكدها فراح كل من «ماجدة الخطيب» و «سمير حسنى» وسامى العدل و «راوية سعيد و«عبدالسلام دهشان يؤدون أدوارهم، وهى بالترتيب (الأميرة) و (الوالى) و(العراف) و(الوصيفة) و(الجانى) يؤدونها بأناقة الممثل الكلاسيكى الواعى بمنهج وتكنيك الذاكرة الانفعالية والمدرك لأهمية الخولى فى إيهاب الشخصية وتجسيدها بشكل كامل لا تباعد فيه أو نقصان، فحمل هؤلاء على عاتقهم مهمة انجاح العمل وتألقه.

العدد ٣٣٦ ١٣/٣/١٩٩٩ (أخبار النجوم)

«ما أجملهم».. بدون أقنعة

بقلم: عبدالرازق حسين

● لم تشهد منصة مسرح الطليعة منذ فترة عرضا متكاملا فى عناصره الفنية مثلما يحدث حاليا مع مسرحية «ما أجملنا» التى أعادت لخشبة المسرح مساحة من الدفء

والصدق، أتصور أن أول وأهم أسبابها النص المسرحى لمحفوظ عبدالحمن، الذى يؤكد أن الكلمة مازالت قادرة على صناعة فرجة مسرحية مبهرة.

«ما أجملنا» عرضت لأول مرة عام ٨٢ وكانت البطولة للقديرة سمية أيوب. قدمت المسرحية فى إطار مشروع وحيد، لتبادل ثقافى بين نادى المسرح المصرى - قبل أن يشهر إفلاسه - ووزارة الثقافة القطرية. منذ عرض المسرحية فى مدينة الدوحة ظلت حبيسة الأدراج، تظهر أحيانا فى بعض عروض الهواة، إلى أن اختار مسرح الطليعة تقديمها، الفكرة مستلهمة من روايات القصور فى التاريخ القديم، حاكم مستقر ومستبد، يستعد لقمع تمرد ثورى، وزير مطيع مستعد لأداء كافة الأدوار، أميرة ووصيفة لها، كل مظاهر القصر تعكس حالة هدوء واستقرار وسعادة، سرعان ما تتحول إلى النقيض عندما يقتح الحدث شخص غريب يجيد تعرية اقنعة البشر، يضع الأمير والأميرة والزائر والوصيفة أمام موقف مشترك بينهم قديم حاولوا نسيانه تعايشوا مع وهم جميل الزائر يكتفى بإعادة سرد بعض الحقائق يعيد وضع أخطائهم أمام أعينهم، وبعد أن يترك الزائر الغريب المسرح لا تجد شخوص المسرحية أجمل من العودة لنسيان الماضى، حتى لحظة الصدق التى مرت بهم تتحول إلى قفزة خارج الزمن، مرت بهم بطريق الخطأ!

العرض من فصل واحد، ويعتبر نموذجا لمسرحية جيدة الصنع، موقف درامى واحد، وأربعة شخوص. وحكاية مكررة استطاع المؤلف توظيف هذه العناصر داخل نسيج فنى دقيق ومحسوب حتى الشخصية الغائبة التى لا تظهر فوق المسرح يوظفها المؤلف لتأكيد دلالات سياسية واجتماعية إلى جانب دورها المهم فى بناء الحدث الدرامى.

لغة الحوار تجمع بين التكثيف وعمق الدلالات النفسية والفلسفية، الشخصيات مرسومة بدقة كل شخصية تباين فى دوافعها وبنائها النفسى والاجتماعى.

نص مسرحية «ما أجملنا» يؤكد أن محفوظ عبدالرحمن كان يمكن أن يساهم فى تدعيم المسرح العربى بنصوص متميزة فنيا. لكن لسوء حظ المسرح انشغل بالدراما التليفزيونية.

مخرج المسرحية وظف أدواته الفنية لتفسير وتأكيد عناصر النص الفنية وكان موفقا فى اختياره لمجموعة الممثلين، واستخدامه لمؤثرات صوتية تتميز بالبساطة والقدرة التعبيرية، تحريكه للممثلين فوق منصة العرض يعكس رؤية فنية وجمالية. إلا أنه أسرف أحيانا فى استخدام الإضاءة كمؤثر فنى أو جمالى ديكور المسرحية لمحيى الدين فتحى بساطة وتناسق لونى ومعادل بصرى للحدث المسرحى.

ماجدة الخطيب قدمت شخصية الأميرة، أظن أن إحساسها بالشخصية كان يتراجع في بعض المناطق، سمير حسني صدق ومعايشة كاملان لشخصية الأمير، سامي العدل أداد لفظي وحركي واع بالشخصية وعلاقتها بالحبكة وباقي الشخصيات، رواية سعيد أكدت أن غيابها الطويل عن المسرح لم يوثر على إمكانيتها الفنية، عبدالسلام الدهشان نجح في تجسيد شخصية الوزير بكل تناقضاتها.

ربما العديد من الجماهير قد تعرفت على الكاتب محفوظ عبدالرحمن من خلال التليفزيون وبالذات من خلال مسلسل بوابة الحلواني، لكن قليل من الجمهور من تعرف عليه من خلال المسرح.. ذلك لأن انتاجه للمسرح قليل برغم اهتمامه الشديد بالمسرح وبالتحديد المسرح الجاد الذي يرى أنه لابد وأن يواجه المتفرج المصري بدلا من أن ينزوي ليترك الساحة للمسرح الهزلي.. ولبالطبع ليس معنى المسرح الجاد أنه المسرح المتجهم ولكنه ذلك المسرح الذي يحترم عقلية المتفرج وأيضا يحرك فيه أو يقدم له الفرصة كي يفكر مع المؤلف أو يفكر مع العرض.. أو بعد العرض.. المهم أن يقول المسرح كلمة رصينة لها في النهاية قيمتها.

من هذه النوعية أعتقد أن مسرحية «ما اجملنا» التي عرضها مسرح الطليعة تنطبق عليها هذه المواصفات تماماً.

أولا يقدم محفوظ عبدالرحمن النص باللغة اللعربية الفصحى. لكن لا تستشعر أنها ليست تلك العامية والعامية البسيطة التي نتكلم بها ولعل هذا في حد ذاته يعد نجاحا.. أن نقدم اللغة العربية البعيدة عن تلك التي ربما تحتاج الى تفسير من المتلقي البسيط لغة عربية سهلة للغاية يقدم من خلالها مسرحية «ما أجملنا».

النص يتعرض لما بداخل النفس البشرية من خبايا ومتناقضات وايضا شرور، وبالتأكيد مع هذا فهناك جوانب جيدة.. لكن المهم أنه يكشف ذلك المستور أو الذي ينجح البعض في إخفائه.. ربما حتى تسير الحياة وربما حتى تنتهي الأزمة. وربما.. ربما العديد من الأسباب التي تجعل الإنسان يغلق على ما بداخله لينساه.. أو يتناساه.. لكن بالطبع الحقيقية تظل موجودة.

في جو اسطوري.. أو فانتازيا. يستقبل البلاط الوالي. أو الحاكم. أو الملك ورئيس وزرائه وزوجته ومعها وصيفتها أو الجارية.. يستقبلون عرافا ارسلوا في طلبه ليتنبأ لهم بالمستقبل فإذا بالعراف.. من نوع آخر.. يحكي لهم عن ماضي كلا منهم وماذا فعل

بالضبط والجريمة التى اشتركوا فيها جميعا يقتل الأخ الطيب «انوف» كل منهم دس له السم فى الطعام الموجه إليه فى السجن لسبب يختلف عن الآخر.. الحاكم يريد قتله حتى ينفرد بالحكم.. رئيس الوزراء حتى لا ينافسه فى كرسيه، أو منصبه أحد.. الملكة.. لأنها احبته بينما هو قد اعرض عنها وهكذا.. الكل مدان ويكشف لهم أيضا العراف أن الجارية ما هى إلا زوجة «أنوف» تزوجها وانجب منها ولدا.

الجميع لدينا قد تعرى تماما أمام الآخر.. الحاكم.. الزوجة الخائنة.. رئيس الوزراء الجميع قد تآمروا ولم يستطع أى واحد فيهم الإنكار أمام هذا العراف فقد قدم لكل منهم الأسانيد على صدق ما يقول بحيث لم يعد أمامهم إلا الاستسلام الحقيقى.. استسموا أمام كشف أخطائهم.. فهم كذابون .. لكن يقولون ما أجملنا.. منافقون لكن ما أجملنا خائنون .. لكن ما أجملنا.. بل مجرمون. ومع هذا أيضا ما أجملنا. ويبدو أن عالم السياسة والبلاط يحتاج فى بعض الأحيان أو ينجح فى بعض الأحيان فى أن يخفى تماما ما قام به.. المحيطون على علم به. «حتى تسير الأمور أحيانا عليهم جميعا أن يخبئوه بداخلهم لكل هل هذا هو الحل؟! ربما يجب علينا أن نفكر فعلا مع النص والمؤلف لنجيب على هذا «السؤال».

فماذا قدم لنا العرض وليس النص.. الحقيقية أن المخرج محمدالخولى برغم أن هذا ثانى تعاون له مع الكاتب محفوظ عبدالرحمن.. لكن يبدو أنه اكتفى بقوة النص فلم يبذل الجهد الكافى لإبراز هذا النص، أو تأكيد مناطق معينة فيها.

الديكور لم يكن متوافقا إذا كان العمل جزءاً من ألف ليلة وليلة فالطابع العربى ليس محكما. أيضا الأضاءة لم يستخدمها فى الأجزاء التى يمكن أن تقول شيئا مع النص.. الملابس أجدها وبالذات ملابس زوجة الملك أو الملكة. شئ غريب تماما.. ولا اعتقد أننا كنا ازاء فانتازيا الا ندقق فى مثل هذه الأمور.

الموسيقى فى جانب أجدها عربية. وفى جانب آخر أجدها شيئا مختلفا.

لكن ربما ما نشهد به للمخرج الشاب هو أنه لم يقع فى المط.. الإيقاع الى حد ما سريع وهو أمر بالغ الأهمية للعرض المسرحى ولينتهى العرض فى مدة أجدها مناسبة وهى ساعة وربع الساعة فقط.

حركة الممثلين كانت معقولة، فماذا عن هؤلاء الممثلين؟.

لدينا البطلة ماجدة الخطيب فى دور الملكة.. وبالطبع ماجدة لها تجارب ناجحة تماما فى المسرح كان آخرها المسرحية التى أخرجها هناء عبدالفتاح بمسرح السلام.

هنا كانت فى حاجة الى تخفيف حدة أو مدة العصبية التى بدت بها كما كانت فى حاجة إلى التروى فى إلقاء الجمل الحوارية الأساسية فى العمل وهى التى تقول ما معناه أننا كلنا خائنون. لكن ما أجملنا.. هذه الجمل كانت فى حاجة الى اداء مترو ومختلف عما قدمته وربما كان هذا هو مسئولية المخرج.. لكن بصفة عامة كانت هى فنانة المسرح التى استشعر حقيقة مدى حبها لخشبته

أمامها الملك سمير حسنى.. أيضا من محبى المسرح وهنا اجتهد ليقدم هذه الحيرة والارتباك لذلك الذى يتم كشف الغطاء عن أخطائه.

عبدالسلام الدهشان فى شخصية ورئيس الوزراء كان معقولا. وراوية سعيد فى دور الجارية كانت جيدة الى حد كبير، واستطاعت تقديم عدد من المشاعر القاسية على المرأة والأم بصورة متميزة.

كان مفاجأة العرض بالنسبة لى هو العراف.. سامى العدل.. اداء متوازن.. وفهم لطبيعة الدور، متى يهمس ومتى يعلو صوته وكيف يلقى بالقنبلة خاصة وقد ألقى منها الكثير على كل من فى البلاط.. وربما سبب المفاجأة بالنسبة لى هو أننى شاهدته مرة واحدة على خشبة المسرح ثقافة الجماهيرية منذ أكثر من ١٥ عاما فى مسرحية كانت تعرض بمسرح السامر. هذا المسرح هدم منذ سنوات ولم يتم حتى الآن بناؤه. وقتها قلت أنه ممثل جيد يحمل الصوت العريض.. وايضا التعبير الجيد لكن بعدها لم أشاهده فى المسرح بمعنى إما أنه غير مهتم به أو غير جاد فى التواصل معه.. ومن هنا كانت المفاجأة فى ذلك الأداء المميز.

بصفة عامة .. مسرحية تحسب للبيت الفنى للمسرح ولمسرح الطليعة لأنها من ذلك النوع من المسرح الذى يصعب إلا أن نحترمه.

هوامش

●● مفاجأةغير سار.. المسؤلون عن مسرح الدولة اكتشفوا عدم وجود أى مستندات تثبت ملكيتهم لمسارح التابعة اهم القومى والطليعة والعرائس فى حالة عدم العثور على هذه المستندات سوف تواجة

مسارح وزارة الثقافة مشكلة قانونية خطيرة، إذ ظهر لا قدر الله ـ من ينازع الوزارة فى ملكيتها لهذه المسارح.

●● مشكلة ام تكن على البال فى انتظار المسرح القومى.. خلال الأيام المقابلة يبدأ الإعدا د لنفق شارع الأزهر الجديد فى ميدان العتبة .. ومع بداية الفعل الجاد سوف يضطر المسرح إلى إغلاق أبوابه لفترة تمتد ١٢ شهرا على الأقل.

●●المفاجآت غير السارة لا تتوقف عند هذا الحد، مسرح السلام بشارع القصر العينى، ينتظر أن يعود لأكاديمية البحث العلمى خلال العام القادم.. وبذلك ينضم المسرح الحديث إلى طابور الفرق التى لا تجد أماكن لعرض مسرحياتها الشباب والأطفال والكوميدى.

●● إيرادات المسارح الخاصة تواجه أزمة حادة دفعت الفرق إلى إغلاق أبوابها، أربعة أيام من كل أسبوع كلهم فى انتظار تطبيق التعليمات الخاصة إلغاء ضريبة الملاهى ربما ساعدت فى عودة المشاهدين بالمسارح.

ما أجملنا بالنصوص الجميلة

بقلم:عمرو دوارة

●● يؤكد العرض المسرحى، «ما أجملنا» الذى قدمته فرقة مسرح «الطليعة» بمسرح «زكى طليمات» من تأليف الكاتب االقدير حفوظ عبدالرحمن. وإخراج الزميل محمد الخولى حقيقة هامة سبق وأن أكدنا صحتها كثيرا، وهى ضرورة الاعتماد بداية على نص جيد، حيث يمثل النص الجيد حجر الأساس أو العمود الفقرى لأى عرض مسرحى ناجح، وبالتالى فإن المخرج الذكى بتوفيقه فى اختيار النص المتميز، ومجموعة الممثلين المناسبين لتجسيد أدواره قد يضمن نسبة نجاح تفوق ٦٠٪ تقريبا من نسبة النجاح الكلية للعرض ●●

والعرض المسرحى «ما أجملنا» عرض شيق يعتمد على نص رصين ممتع كتبه «محفوظ عبدالرحمن» بلغته الدرامية الراقية ـ التى يتخللها الكثير من الصور والتعبيرات الشاعرية ـ وبقدرته الفائقة على رسم الشخصيات الدرامية بأبعادها المختلفة، وقد قام بالبطولة نخبة من كبار فنانينا المسرحيين فنجحوا فى اسعادنا بسهرة درامية جيدة بالرغم من وجود بعض التحفظات الفنية.

المؤلف والنص
المسرحى

يعد الكاتب القدير محفوظ عبدالرحمن أحد كبار كتابنا المسرحيين بالرغم من ندرة أعماله المسرحية بصفة عامة. فهو لم يثر المكتبة العربية سوى بأربعة نصوص طويلة هى: «حفلة على الخازوق» ١٩٧٧ التى قدمتها كثيرا فرق الهيئة العامة لقصور الثقافة بالأقاليم كما قدمت ببعض الدول العربية (الكويت). «عريس لبنت السلطان» (١٩٧٨) التى قدمها المسرح الحديث أيضا عام ١٩٨٧ (بطولة لطفى لبيب وتوفيق عبدالحميد «كوكب الفيران» ١٩٨٢ التى قدمها المسرح الحديث أيضا عام ١٩٨٦ بطولة نادية رشاد، سمير وحيد)، «الحامى والحرامى» وهى آخر مسرحياته التى قدمت المسرح الحديث عام ١٩٨٩ - وشارك فى بطولتها سهير المرشدى ومحمد رضا وأبو بكر عزت. وأيضا بثلاثة نصوص قصيرة هى:

«إحذروا» (١٩٨٣) والتى قدمت ابالمسرح المتجول عام ١٩٨٤ بطولة نجاة على «سامى عبدالحليم» ما أجملنا (١٩٨٣) والتى قدمت بنادى المسرح المصرى عام (١٩٨٣) بطولة سميحة أيوب وحسن عبدالحميد)، ومحاكمة السيد ميم» (١٩٨٥) التى قدمت بالمسرح المتجول عام ١٩٨٥ بطولة مخلص البحيرى، زين نصار.

وبالطبع فقد قدمت هذه النصوص السبعة كثيرا بفرق وتجمعات الهواة، كما نشرت النصوص القصيرةفى مجلة إبداع عامى ٨٣، ٨٤، فى حين كانت أولى إصداراته المسرحية من خلال الكتاب الذهبى (مؤسسة روز اليوسف) عام ١٩٧٨ حينما تم نشر مسرحيتى «حفلة على الخازوق» عريس لبنت السلطان» معا ثم طبعت مسرحية «كوكب الفيران» من خلال دار شهدى عام ٨٣، وأخيرا المسرحيات الثلاث القصيرة من خلال مختارات فصول العدد ٣٥ (للهيئة العامة للكتاب) عام ١٩٨٦..

وإذا كان «محفوظ عبدالرحمن قد حقق شهرته الكبيرة ككاتب تليفزيونى كبير بأعماله الدرامية الناجحة ومن بينها ثلاثية «بوابة الحلوانى» و «مصرع المتنبى» والكتابة على لحم يحترق، سقوط غرناطة، فيلم ناصر ٥٦، وأخيرا قصة حياة أم كلثوم، فإننى أرى أن دوره المسرحى لا يقل أهمية أبدا عن دوره فى الدراما التليفزيونية.

والمتتبع والراصد لأعمال «محفوظ عبدالرحمن» الفنية يمكنه على الفور اكتشاف مدى استفادته من دراسته للتاريخ (ليسانس آداب القاهرة عام ١٩٦٠) وبتنوع أشكال

الكتابة بدءا من كتابة القصة القصيرة ثم التمثيلية الإذاعية وأيضا العمل بالصحافة، فجميعها خبرات تكاملت فى كتابته المسرحية والتليفزيونية التى تؤكد حسه الفنى ووعيه القومي، وارتباطه بالحاضر حتى وإن لجأ إلى أحداث التاريخ أحيانا.

والحقيقة أننى لا أستطيع أن أضع «ما أجملنا» كنص مسرحى بالرغم من تميزه كأفضل نص كتبه «حيث مازلت متحمسا لنص عريس لبنت السلطان» الذى ناقش المؤلف من خلاله قضية السلام ورفضه للتطبيع المشروط. وإيضاحه لفرق بين السلام والاستسلام، وحثه على ضرورة المقاومة والانتباه لخدع الأعداء، وتحمسى لهذا النص لا يعود إلى تشرفى بإخراجه لأول مرة فى مصر من خلال فرقة «مجانين المسرح» عام ١٩٧٨ (حيث يشارك فى بطولته كل من ناصر سيف وأحمد مختار) ولكن يعود لإيمانى برقى مستواه الفكرى والفنى مما يضعه ضمن قائمة النصوص الخالدة التى تتجاوز قضايا الزمان والمكان، ولا يعنى بالطبع حماسى لهذا النص التقليل من شأن نص «ما أجملنا» الذى يعد من درر النصوص القصيرة التى تتميز أيضا بسمات «محفوظ عبدالرحمن ومنها اللغة المكثفة، وجمال التعبيرات، وبلاغة الحوار الذى يشتمل على العديد من الصور والإيحاءات. وهذا بالطبع بخلاف قدرته على رسم الشخصيات وحبك الصراع.

«ما أجملنا»

والمقارنات الفنية

لا أميل إلى عقد المقارنات الفنية بين العروض المختلفة حتى ولو اعتمدت على نفس النص، وذلك لأننى أؤمن بأن كل عرض هو كائن حى له بصمته الخاصة، ولا يتأثر بشكل كبير فقط بالظروف الإنتاجية بل وبطبيعته وشخصية المشاركين فيه أيضا وخبراتهم الفنية، حقيقة لقد حرصت على مشاهدة شريط الفيديو الخاص، بعرض «ما أجملنا» الذى قدم من خلال «نادى المسرح المصرى» فى بداية الثمانينات واستمتعت به ولم يزل فى ذاكرتى، ولكن هذا لا يقلل من شأن هذا العرض الجديد الذى يقدمه مسرح الطليعة صحيح أن العرض الأول قد شارك فيه نخبة من كبار النجوم (سميحة أيوب «الملكة» عادل هاشم «الملك» حسن عبدالحميد «العراف»، سميرة عبدالعزيز «الوصيفة» وتعاملوا جميعا بروح الهواية إلا أن العرض الجديد وبالرغم من بعض سلبياته عرض جيد وجدير بالمشاهدة والتناول النقدى.

الرؤية الإخراجية

يعتمد نص ما أجملنا على إثارة الدهشة والمفاجأت المتكررة التى تتكشف من خلال شخصية ذلك «العراف» الذى سمح له «الملك» ومجموعة القصر (الملكة، الوصيفة، الوزير) بتسليتهم عن طريق التنبؤ ببعض أحداث المستقبل، فيشترط عليهم العودة إلى الماضى أولا والنبش فى الذاكرة وما يلبث أن يثير قضية اغتيال الوزير السابق، والثائر الشريف الذى اشتهر بالعدل «أنوف» (الأسم يوحى بالشمم والكبرياء) ليتضح من خلال الحوار وتصاعد الأحداث أن الجميع قد شاركوا فى اغتياله حتى «الملكة» التى أحبته كثيرا قبل زواجها واستمرت فى حبها له. ولكنها ثارت منه لزواجه من وصيفتها وانجابه منها طفلا أصبح فيما بعد رمزا للثورة التى تهدد العرش، وهو الثائر المتمرد «بدر البشير» (الاسم يوحى بالأمل المرتقب (. ويتضح مما سبق أن النص يتناول قضايا مهمة عديدة فى مقدمتها العدل والحرية، وعلاقة الحاكم بالمحكومين ، وأيضا قضايا الفساد الذى يتآمر أصحابه معا ضد قوى الحب والخير.

اعتمد المخرج «محمد الخولى» فى رؤيته الإخراجية على الاهتمام بالكلمة التى أعجب بها والحوار الذى كتب بفنية راقية، فحاول توصيل ذلك الفكر وهذا الحوار دون إيجاد أى معادل حركى مواز له، مما تسبب فى بطء الإيقاع وتقديم العرض بصورة أقرب إلى التمثيلية الإذاعية، ولم يجهد خياله أو يلتزم ببعض إرشادات المؤلف التى تطالب بضرورة تحقيق المفاجأة وإثارة الدهشة على التوالى، وإن كان يحسب للمخرج اختياراته الموفقة ليس للنص فقط بل الجميع الفنانين اللمشاركين معه فى تقديم مفردات العرض وفى مقدمتهم مجموعة الممثلين كل فى دوره المناسب. وذلك بخلاف المعاناة التى مر بها نتيجة لإنسحاب البطلة السابقة أثناء البروفات النهائية. وكذلك لاختياره لمصمم الديكور الفنان مرهف الحس محيى فهمى» الذى قدم رؤية فنية شديدة الجمال والرقة بها الكثير من التفاصيل الدقيقة التى ساعدت على كسر ملل ثبات المنظر الواحد طوال فترة العرض. وكذلك الفنانة «نعيمة عجمى» التى قامت بتصميم الملابس المناسبة لكل شخصية درامية بما يتناسب مع أبعادها الفنية، وتحقق الرؤية الجمالية التى تتناسب مع سينوغرافيا العرض بصفة عامة، هذا وإن كان جديرا بالذكر أن موسيقى الفنان «عماد الرشيدى» لم أضف كثيرا إلى العرض بل كانت بمثابة التترات والفواصل الإذاعية ولم تتناسب مع تصاعد الأحداث والشخصيات المتجاورة. كما يؤخذ على المخرج كثرة

التغيير المفاجئ للإضاءة فى محاولة للاقتراب وذلك بعيدا عن منهجه، خاصة مع كثرة استخدامه للألوان المختلفة بصفة عامة.

الممثلون وشخصياتهم الدرامية

● ماجدة الخطيب: قامت بتجسيد شخصية «الملكة» باقتدار، معبرة عن الكثير من التناقضات النفسية حيث استطاعت أن تتنقل بسلاسة وطبيعية من قمة القوة والجبروت إلى لحظات الضعف الإنسانى التى تقترب من مرحلة الانهيار النفسى، صحيح أن دورها هنا هنا لا يقارن بدورها الرائع فى «مشاحنات» ولكنه دور يضاف أيضا لرصيدها.

● سمير حسنى: فنان مسرحى من الطراز الأول وهو بلا شك يمتلك جميع مفرداته الفنية وقد قدم دور مالك بخيراته المسرحية وحضوره المحبب فكان بحق عاملا من عوامل نجاح العرض.

● سامى العدل جسد لنا فى هذا العرض دور «العراف» فكان مفاجأة العرض بهذا الأداء المتميز البسيط والقدرة على التلوين والتعامل مع كل شخصية من الشخصيات الدرامية بما يتناسب معها من أسلوب لكشف أغوارها النفسية وخلجاتها الإنسانية لقد قدم دورا من أهم أدوارها الفنية على الأطلاق.

● راوية أباظة تعود بعد غيبة طويلة لتؤكد موهبتها الفنية وقدرتها الأدائية التى سبق وأن أشاد بها الكثيرون أنها فى دور «الوصيفة» تقديم دورا إنسانيا جميلا، وتتعايش معه كل ليلة لتؤكد لنفسها أولا وقبل أن تؤكد للأخرين مدى مسؤليتها فى عدم تواجدها المستمر وهى تمتلك هذه الموهبة وهذا الإصرار!!.

●عبدالسلام الدهشان بعد غيبة طويلة أيضا يعود لخشبة مسرحه ليجسد أنا شخصية «الوزير» وبالرغم من صغر حجم الدور نسبيا إلا أنه ينجح بحضوره الفنى واجتهاده فى أن يؤكد تواجده وليكشف لنا عن خبرة ونضج السنوات.

● هند محمد على: جسدت لنا شخصية «الرواية» طبقا لرؤية المخرج، الذى رأى أن تقدمها فتاة صغيرة حالمة بدلا من رؤية المؤلف الذى جعلها امرأة عجوزا تحكى وتقدم العرض من خلال خبراتها الطويلة، وقد اجتهدت «هند» كثيرا فى أداء دورها طبقا لروية المخرة الذى أراد تأكيد موهبتها فأرهقها بكثرة الحركة المتتالية بلا مبرر أحيانا، وقد استطاعت من خلال هذا العرض أن تلفت الانظار إليها ولموهبتها.

● ناجح نعيم: لم يسمح له دور «قائد الحرس» الفرصة لإظهار موهبته نظرا لصغر حجم الدور، وصعوبة الخروج من هذا الأطار التقليدى للشخصية مما يجعلنا ننتظرفى أدوار أخرى قريبا.

وأخيرا فإن عرض «ما أجملنا» عرض يحسب لمسرح الطليعة وللمشاركين فيه، وفى مقدمتهم المخرج محمد الخولى الذى يكسب خبرات مع كل عرض جديد.

١٣/٤/٩٩ الكواكب/عدد ٢٤٨٩

العمة والعصاية
كوميديا سوداء تناقش صور معاناة المواطن

بقلم: **أمال بكير**

هناك فرق بين الطاقة والسلبية يمكن وضعها فى خانة الكوميديا السوداء.. بل الواقع يقول إنها كوميديا حالكة السواد تلك هى مسرحية «العمة والعصاية» التى قدمها مسرح الطليعة والتى يعود فيه نحو هذا المسرح سواء فى الأخراج وهو السيد طليب أو الأداء وهما محمد كامل وأمال الزهيرى وذلك مع نص لرجب سليم/ فماذا عن هذا النص؟!

أنه ببساطة يقدم لنا أنواع المعاناة التى قد يتعرض لها ليس القليل ولكن الكثير من البشر ما يتعرض له الرجل فى طفولته.. ثم فى سنوات الدراسة سواء كانت فى مراحلها الأولى أوالأخيرة ثم وهو موظف وأيضا ما قد يتعرض له فى الحياة بصفة عامة بينتهى بعد ذلك إلى هذا المخلوق السلبى.. بل العاجز تماما. وفى مقابل ذلك أيضا.. الزوجة ما تتعرض له وهى فتاة صغيرة.. ثم وهى شابة.. وحتى زواجها قد لا يكون هو الاختيار الأمثل أو الاختيار الموفق ليعيشا سويا.. لكن تحوطهما تلك الآلام النفسية المبرحة والتى لا مفر منها فهى فى النهاية نتيجة طبيعية للكثير والكثير من صنوف المعاناة الذى يصعب أن يقدم فى النهاية ذلك المواطن أو المواطنة صاحبة الأرادة الحرة أو المواطن صاحب الإرادة القوية.

لا يستطيع مواجهة أى شئ فالخوف يكاد يقتله.. لا يستطيع حتى أن يطلب من الجار أن يخفض من صوت التسجيلات لتلك الأغانى التى قد تصيب الإنسان المتكامل

لقواة العقلية. تصيبه بالجنون أو الهوس كنتيجة طبيعية لأنها تقدم فنا ولكن تقدم سذاجة وعبثا يقضى على ما تبقى لدى أى إنسان من إحساس بمواطن الجمال.

نص فى بساطة ودون افتعال يقدم لنا حياة الزوجين من خلال «الفلاش باك».

فماذا عن الإخراج»

أعتقد أن السيد طليب نجح تماما فى وضع هذا النص على خشبة المسرح حيث استطاع أن يبرز المواطن المهمة والمناطق ذات التأثير العميق من خلال نص يحكى ببساطة عما يلاقيه الإنسان من عوامل هدامة للشخصية.

قدم حركة لاثنين فقط من الممثلين ولكن استطاع من خلالها أن ينجح فى أن يشعر المتفرج أنه أمام مجموعة من المؤدين حركة جيدة تماما وديكور واقعى وبسيط ولكنه يؤكد ويعمق النص ويجعلنا نعيش بالكامل مع هذه الأسرة. الإضاءة أيضا وظفها لتقول وتعمق ما يجب أن يضغط عليه ليتسرب إلينا مضمون العرض بكل قوة .. مع كل بساطة وهذه كانت أهم عوامل نجاح هذا العرض العمة والعصاية وهذا العنوان المقصود كيف كانت تربية الزوج وهو طفل فقد تربى على الخوف من عمة والده وايضا عصاه التى كان يضربه بها ربما من وجهة نظر الأب أن هذا هو أسلوب التربية مثل هذا النشاة لا تقدم رجلا يعتمد عليه بل فى النهاية تقدم لنا مسخا خائفا ومرتعداً من كل شئ فماذا عن الأداء التمثيلى؟

أستطيع أن أقول إن هذا العمل قدم الفرصة الحقيقية لكل من الزوج محمد كامل والزوجة أمال الزهيرى.. قدم لهما الفرصة فى التنافس الحقيقى فى الأداء التمثيلى.

أداء فيه من قوة الإحساس بالشخصية ما يجعل المتفرج يعيش ليس معها ولكن بداخلها أداد متميز بالفعل خاصة وهو يقدم فى مناطق عديدة الأب والأم ثم الطفل.. ثم الشاب وأخيرا الزوج أو الزوجة. شخصيات عديدة يقدمها ببراعة محمد كامل، وكذلك أمال الزهيرى بإجادة نشهد بها لهؤلاء الأبطال الذى للأسف لا نشاهدهما كثيرا فى أعمال فنية ولا أدرى ما السبب.

مواهب قادرة على أن تنحت الشخصيات التى تقدمها مواهب قادرة على أن تقدم من نفسها عصارة حية من الإبداع فى الأداء التمثيلى البديع.

مواهب استطاعت أن يجعلنا نعيش بداخلها بممنتهى السلاسة لنستشعر هذا الجحيم المتمثل فى الكثير والكثير من الأحباطات التى قد تصيب الإنسان ربما لتحصل على الفائدة.

وهى فائدة عظيمة بالفعل تجعلنا ندرك أو نتعمق فى نفسية البشر حتى لا نؤذيهم بدعوى تربيتهم وأن هناك فارقا حقيقيا بين تعليم الطاعة وتعليم الخنوع والاستسلام تعليم المبادئ الصحيحة ولكن بالأسلوب الذى لا يؤدى إلى المبادئ الهدامة تعليم احترام الكبير وتعليم الخوف منه.. فالخوف يصعب أن يعيش جنبا إلى جنب من الحب الحقيقية.

عرض جيد بكل المقاييس يقدمه لنا مسرح الطليعة.. تلك المدرسة التى أفرزت عددا غير قليل من المواهب الجادة سواء فى التمثيل وأو الإخراج أو التأليف.

ملحق الأهرام ٩٩/٥/٧ عدد ٤١٠٥٩

حين تكون «العمة» رمزا للخوف

بقلم: أحمد سخسوخ

كان د. رشاد رشدى استاذ بارعا ومهندسا دراميا أكثر براعة رغم الخلاف الذى يثيره أسمه فى الواقع الثقافى المسرحى.

ومازلت أذكر شروحاته عن وحدة الحدث فى الدراما، حيث كان يؤكد على أن القصة لا تكون قصة واحدة لمجرد أن الأفعال تصدر من شخص واحد، فقد يمر هذا الشخص بأحداث كثيرة غير مترابطة، ولا يعنى هذا بالطبع أنها حدث واحد لمجرد أنها تصدر من شخص واحد، فالدراما محاكاة لحدث واحد كامل تترابط اجزاؤه بعضها البعض كالجديلة.

وقد كان «مارتن إسلن» أهم ناقد مسرحى فى القرن العشرين. شرح لنا فى قاعة الدرس بجامعة فيينا طبيعة العصر الدرامية التى تفتقد إلى الصرامة.. فهو يشبه لنا الدراما والفنون/ الآداب الأخرى بضوء مصباح فتنجنشتاين. حيث إن ضوء المصباح ليس حقيقيا لأن ليس له حدودا قاطعة ولهذا الضوء جوهر مركزى واضح يدرك بسهولة،

ورغم هذا يحيط به قدر من الأحداث والفعاليات التى تشترك فى بعض خصائصه، كما تفترق عنها فى الوقت ذاته، ومن ثم فإن البانتوميم والسيرك والكبارية ومسرح الوقائع غير ذلك يندرج تحت حدود الدرامى وبذلك فإن حدود المصطلح تظل مائعة حيث تتداخل كل هذه الفنون والآداب.

ورغم مفاهيم رشاد رشدى الكلاسيكية ومفاهيم مارتن إسلن الدرامية، والتى تؤكد على ميوعة المصطلح اليوم، إلا أنهما يؤكدان على جوهر الطبيعة الدرامية التى لا يمكن التخلى عنها.

جوهر الطبيعة الدرامية

عرض العمة والعصايا من تأليف رجب سليم الذى يقدم على مسرح الطليعة يخرج عن جوهر الطبيعة الدرامية، ولا يمكن أن تسمى النص مسرحية أو رواية، حيث يلقى المؤلف بشروحات رشاد رشدى لنص أرسطو عرض الحائط كما يلقى بمصباح فتجنشتاين ليحلم ضوءه وينسكب منه الزيت على الأرض، فليست المسرحية دراما صريحة ولا هى دراما مائعة إنها لصوت واحد هو صوت المؤلف يوزع على شخصيتين..

لا يوجد حدث أو اثنان أو ستة أو حتى عشرة. حيث يأتى الكاتب بكل وقائع حياة الشخصية وبأحداث لا رابط بينها دون أن تكون هناك وحدة عضوية أو نسيج درامى متماسك.

أن مسرحية العمة والعصايا تبدأ وقد قرر الرجل الانتحار وقد هيأت المرأة نفسها لذلك، ويتداخل فيما بين حوارتهما أغان مختلفة من شباك الجيران، وكثيرا ما تكون أغانى هابطة وأخرى لعبدالحليم وأم كلثوم، ومع سماع كل مقطع، يعلق عليه الرجل ويتحول مجرى الحوار الى شئ أو موضوع أخر لا علاقة له بما كان أو سيكون فأزمة الرجل الأساسية تبدأ لأنه قد ضرب على قفاه، وينتقل الحوار- وهو هنا مجرد حوار سردى/ نثرى- عن حياة الرجل فى الماضى حين كان ثوريا فى الجامعة، وبالطبع لا تتفق تصرفات رجل كان يوما مأثوريا، مع تصرفاته هذه التى تتشكل من خوف ورعب وتصيب له القهر.. وبالطبع تجد انتقالات لا يحتمها إساس الموقف الدرامى ، فالرجل يحتفل بعيد ميلاده الأول، ثم يتشاجر مع زوجته لأسباب تافهة ربما لأنها وضعت قلما على التورتة بدلا من الشمعة ثم تعرف من خلال جملة عابرة لا تأثير لها ولا معنى على ما قراه. بأن الزوج كاتب رومانى لم يكتب حرفا واحدا منذ أن ارتبط بالمرأة. ومن

المفترض أن تتضح قدرات هذا الكاتب الروائى الخيالية، إلا أنها لم تظهر، وبدلا من ذلك، بدأ لنا عقله مفككا، وكان مهنته أى مهنة أخرى غير التأليف الروائى.

أن مكونات الشخصية الدرامية لابد أن تظهر فى فعل الشخصية وترسم تصرفاتها وتشكل سلوكياتها.

ان فكرة الزواج التى تقتل ابداعات الفنان أو الأديب هى فكرة تناولها اونيسكو بطريقة فريدة فى مسرحيته «أمينية» فالرجل يعيش مع زوجته منذ خمسين عاما، ومنذ هذا التاريخ لم يستطع أن يكتب حرفا واحدا، وقد مثل أونيسكو موت هذا الزواج وهذه الزيجة بحثة وضعها فى الحجرة المجاورة تتضخم وتتزايد على هيئة متوالية هندسية وما هذه الجثة المتعلقة الا دلالة سريالية لموت الحب بين الزوجين وبالتالى موت الجانب الأبداعى فى الرجل حتى عجز طوال نصف قرن عن أن يكتب حرفا ابداعيا واحدا.

أزمة قهر

والكاتب فى العمة والعصايا يطرح كل القضايا التى يزدحم بها واسة فنسمع صوته ورأيه مثلا فى قضية الكتابة والنقد، فالمرأة تقول «المرأة: «....» حاكم انتوزى الراجل الاحول والعصفور الأحول.. جه يحطه فى القفص حطه بره. جه العصفور يهرب دخل القفص».

وبعد أن يدلى المؤلف بدلوه فى هذه القضية ينتقل الى أغنية «أضحك كركر» وتعليق الرجل «هو» عليها، ثم ينتقل إلى موقفه الذى يرفض فيه أن يشكو جاره لأسباب كثيرة يعددها المؤلف. أو تعددها الشخصية على لسان المؤلف. ثم نلمس تغييرا فى تركيبة الشخصية الأخرى «هى» لم يحتمه فعل من أى نوع. فبعد أن حاولت فى البداية أن تدفع بالزوج لأن ينتهى عملية انتحاره بسرعة، نجدها هنا تهون عليه مصاب الحياة ليقبل الذل، ثم نجدها فجأة وقد غيرت الى النقيض.

«المرأة: إيه اللى جالك؟ فين عزيمتك؟»، وهنا يرتد الزوج إلى الماضى.. أيام زمان، حين كان صغيرا ينتظر حبيبته، ثم يتجول بالحوار فى قضايا المسئولين والشباب وعربيات الخضار والتيك وى والأراضى البور وغير ذلك، ثم يتحدث هو وزوجته عن ضياع الأحلام وبعدها يتهم كل منهما الآخر، هى تهمه بعدم الرجولة، وهو يتهمها بالبرودة ولكنها ترد عليه لتؤكد بأنها حجرة حية تمر عليها أى ريح تلهبها، ثم تتهمه

بالبلطجة، وهنا يسقط على قدميه ليعرب عن استعداده لأن يفعل أى شئ لزوجته شرط أن ترفع «من فوق قفاة جزة أسنان البلطجي».

ووسط أزمة القهر هذه تقوم الزوجة برقية، وأثناء ذلك تتحدث بلسان المؤلف، حيث يشمل حوارها ـ وهى ترقيه ـ قضايا الدروس الخصوصية والأغانى الهابطة وقانون الإسكان ومستشفيات الاستثمار ودريم لاند والعولمة والخصخصة. الخ.

وقد بدأ حديث الزوجة هنا مفتعلا، وبالطبع صوتها ما هو ألا الصوت الوحيد الذى ينتقل من المرأة إلى الرجل والعكس، وقد يعد هذا عن الإطار المناسب لهذه التركيبة الفنية.

بعد فترة يصمت صوت الريكوردر الذى تصدر منه الأغنيات ويلاحظ الرجل وبسؤال الزوجة نجدها ترد بكل ثقة بأن الريكوردر لن يفتح ثانية حيث قامت مع الجار بالواجب وعلى الفور يتم تبادل الأدوار حيث تخرج الزوجة إلى العمل، بيما يمكث الرجل فى البيت يزداد قهرا على قهر. وعندما يستوعب معنى أن تكون زوجته قد دفعت الثمن، يعطيها خطاباتها وغرامياتها ووثائقها وايصالات النور وشهادة الزواج، ثم يقرران أن أن ينتحرا معا.،

الفكرة جيدة

إن الفكرة الأساسية التى يمكن قراءتها من النص بشكل واع وبشكل متماسك ـ بصرف النظر عن تفكك النص نفسه ـ هى فكرة جيدة، وما يعيبها هى المعالجة النثرية التى تخلو من كل شئ الا موضوع التذكر المسترخى والذى لا رابط بين اجزائه، مما أدى إلى الإحساس بالملل من الانتقال المفاجئ وغير المبرر لعناصر لا رابط بينها.

وحين تبدأ نقطة صفر فى الإضاءة التى تبدأ بالتدريج فى التركيز على وسط المسرح والشباك الخلفى، نسمع صوت من يقدم المسرحية تأليفا وإخراجا وتمثيلا، كما يصف المسرحية بأنها «هيستريا مسرحية» وبالطبع لا يوجد مصطلح كهذا فى الدراما، وأن كان المولف يبرر به حالة التفكك بالنص. كما أن طريقة تقديم المسرحية بهذا الشكل قد اختفت من المسرح الآن وغير مستحب استخدامها الا لدى هواة التمثيل فى المدارس.

وحين يكشف الضوء تدريجيا عن مكونات خشبة المسح التى تترجم إلى دلالات فى أعماق المتفرج، نجد أمامنا ـ من اليمين ـ منضدة وبوتوجازا حقيقيا ووابور وحللا وأطباقا

وبعض مستلزمات أدوات المطبخ، كما نجد على اليسار ـ من المتفرج ـ مكتبة صغيرة وأمامها دكة، وفى المنتصف شباك؛ مفتوح تسمع منه الأغنيات التى تنبعث من ريكوردر الجار، وتحت الشباك نرى شيشة، وعلى الأرض سجادا شرقيا، وتعطى هذه المفردات الطبيعية ـ «أى الواقعية غير الممسرحة ـ إحساسا بواقعية حادة مستغرقة فى تفاصيلها الطبيعية، وهو الاتجاه الذى ظهر فى المسرح على يد «أنتريه أنطوان» منذ اكثر من قرن من الزمان ولكنه اتجاه لم يستمر طويلا بسبب اغراقه فى التفاصيل واستخدامه للمكونات الطبيعية على خشبة المسرح ـ «مثل اللحمة التى يأكلها البشر حين تتعفن، وبناء سور حقيقى بالأسمنت الطوب مما يتعذر هدمه ثانية.. الخ» . مما يتعذر معه إكمال واستكمال العمل الفنى بهذه الطريقة بالإضافة الى بعده عن القيم الجمالية التى يتطلبها العمل الفنى، وقد وصلت هذه الحركة الى طريق مسدود بسبب ظهور السينما فى أواخر القرن الماضى، وهى التى كانت أقدر على تصوير الطبيعة من الأديب.

وبالطبع فإن مدخل المسرحية بمكونات الديكور والاكسسوار بهذا الشكل، إنما يغرق المرء فى تفاصيل الطبيعية التى أفسحت الطريق لحركات تجديدية كثيرة ثارت عليها وتجاوزتها.

وحين تبدأ كلمات المسرحية الأولى على لسانى يطلبها، ندرك أن مكونات الديكور الطبيعية هذه لا تتناسب ولا تتوافق مع حالة التجريد الموجودة بالنص، حيث قد قرر الرجل الانتحار وزوجته تبحث له عن طريقة مثلى لذلك.. وطوال المسرحية يتحول الممثلان «هو وهى» عبر حياة تجريدية ومواقف لا رابط بينها، وهذه المواقف التجريدية إنما لا تتفق وكونات الديكور والاكسسوار الطبيعى على خشبة المسرح وكان على المخرج الفنان سيد طليب مراعاة ذلك خاصة وأنه رجل مسرح له تجارب كثيرة ناجحة منذ أن كان صغيرا فى مدينة بور سعيد، وقد انصهرت تجربته مع فنانين حققوا نجاحات كبيرة فى الإخراج مثل سمير العصفورى، ومع فنانين حققوا نجاحات رائعة فى التمثيل مثل محمود ياسين.. وقد قدم السيد طليب على خشبة مسرح الطليعة أعمالا كثيرة ناجحة، كان أهمها إخراجه لمسرحية يا طالع الشجرة لتوفيق الحكيم.

وقد حاول السيد طليب فى هذا العرض بخبرته أن يعالج سردية النص ونثريته بالإيقاع، فكان إيقاع الأداء سريعا مما يتفق وتوجه الحالة التى يعرضها النص على المتفرجين، وبذلك استطاع المخرج معالجة الكتابة السردية بسرعة الإيقاع فى الأداء وتركيب المشاهد. كما حاول ألا يترك فترات صمت طويلة.

ورغم أن أداء محمد كامل فى دور الرجل كان سريعا مما يتفق مع الجو العام ويبعدنا عن الملل، إلا أنه كان يؤدى بشكل ميكانيكي، فهو ممثل مدرب بشكل جيد، ويجيد اللعب مع طبقات صوته، إلا أنه كان مفرغاً من المشاعر وكان صوته عاليا طيلة الوقت وفى أحيان كثيرة، وكانت أمال زهير على العكس، فقد كانت تؤدى ومشاعرها تلتهب كجمرة نار، وكان الإنكسار والحزن يشكلان ملامح وجهها ونبرات صوتها، فقد كانت هى الرغبة فى الحياة، وفى الوقت ذاته كانت البؤس والتعاسة، وكانت المنهزمة والمقهورة والمضجية ثم أصبحت الآمرة والظالمة حتى قادتها كل هذه المشاعر المتناقضة إلى الانتحار.

أداء سريع

وقد حاول السيد طليب أن يضفى حرارة على نثرية النص وسرديتـه، فجعل الشخصيات تتقمص اكثر من شخصية، وتتقمص اعمارا مختلفة لها، مما أعطى ثراء للعرض المسرحي.. وفى النهاية علينا أن تنادى بأن يكون لكل مسرح فى مصر «دراما تورج» أو أكثر للارتقاء، بالعمليةالمسرحية - لا يوجد ترجمة لهذا المصطلح» - وهو مصطلح يعنى فى أوروبا الذى يمهد للعملية الإبداعية ويحيطها بالوعى والمعرفة، وهو الذى يبحث فيما يقدم على كل المستويات الدرامية بحيث تناسب المزاج الإبداعى للمخرج «العصر» الجمهور، كما يؤرخ للعملية الإبداعية من البدايات حتى اكتمال الرؤية الفنية

ونحن نطالب بأن يكون لهذه الشخصية فى مسارحنا دورها حتى نرتفع بالعملية الإبداعية ونتجاوزبها إحدى علامات أزمة مسرحنا التى نرجو لها أن نتهى حين يحل علينا القرن القادم بشائره والذى يعتمد بشكل أساسى على كثافة المعلومات الإبداعية والتى هى مهنة الدراما تورج المبدع.

أخبار النجوم ١٩٩٩/٥/١ / عدد ٣٤٣

قدم المخرج السيد طليب أقدم نائب مدير لمسرح الطليعة الفنان محمد كامل والفنانة أمال الزهيرى فى أحد المواسم المسرحية منذ سنوات طويلة فى عرض الكاتب السويدى، أوجست ستريندبرج (الانسة جوليا) وكان الأداء التمثيلى بينهما يمثل مباراة وكان العرض ناجحاً بكل المقاييس.

حالياً يقدمها المخرج وبنفس الثنائية فى عرض (العمة والعصايا).. ولكن المباراة التمثيلية فترت هذه المرة لعدة أسباب تطرحها فى سياق هذا المقال..

المسرح كما هو معلوم صاحب الصوت التنويرى الفاعل الذى يعكس تجارب الحياة فى رؤية درامية نفس تفكير وشعور المتلقى جماليا ويحكم هذا مدى ما يتركه العمل من تأثير.

أنا نرى الدراما ما أفضل وأقوى من الفلسفة التى تتعامل مع الأفكار المجردة.. وهذا تأتى أهمية المسرح وما يلعبه من دور فاعل فى تنمية الوجدان والعقل.

ومسرح الطليعة يتعامل مع النصوص قليلة الأهمية أحياناً ومع النصوص الهامة أحياناً أخرى وعلى وجه الخصوص النصوص العالمية.

غير أن العرض المسرحى الذى نحن بصدده ينطوى على نص ضعيف إلى حد بعيد، إلا أنه يتعامل مع الواقع الاجتماعى من خلال معالجته لفكرة غاية فى الأهمية. حيث يطرح (تيمة القهر) فى معناها العام وفى معناها الخاص.

والقهر هنا تيمة متوارثة موجود فى كل الأزمنة وبصور متباينة، سواء كان قهراً سياسياً أو اقتصادياً أو اجتماعياً وهذه التجربة تتناغم مع كل هذه الأنواع، لكن بدرجات متفاوتةمن حيث المستوى كنص (روية فكرية) وكعرض (صورة مرئية).

وقد اختار الكاتب لمعالجته رموزاً ليست بالأهمية فيما هو مطروح، فقد اختار السيميولوجية القهر. رمز العمة والعصايا وكعلامات تحتاج إلى فك رموزها وشفراتها، غير أن كليهما فى نفس الوقت رمز للجهل وكان على الكاتب بدلاً من الغموض والتوتر والتشتيت أن يجسد النقيض. جهل التعلم من خلال المة والعصايا، وجهل العلم من خلال التعليم.

هنا طرح الكاتب أحادية الرمز وهذا ضعف فى البناء الدرامى فإلى أى مدى يرى أن القهر بكل صنوفه قد اغتال أحلام بطله وقاده إلى ما وصل إليه..

وكما اختار الكاتب سليم لهذه التيمة محتواها الاجتماعى حيث أسرة تكون من الزوج هذا الزوج يعيش على ميراث من العذاب حيث نشأ منذ صغره مقهوراً بفعل التربية الخاطئة فخلق منه شخصية مهزومة بلا ثقة؟

هنا نجد هيكل إنسان يخلو من المشاعر والأحاسيس المعتدلة والسوية والتفكير المنهار فأصبح لا يملك القدرة على الفعل وكان الافراز الطيبيعى أن استسلم لزوجته الطاغية وفى نفس الوقت يستعذب الألم.

وقد سقط المؤلف فى فشل وصول الرمز حيث الإيهام بصورة الفتوة بشكل فيه ازدواجية. فتوة الذى يرمز لقهر وانعدام الرجولة داخل الزوج نفسه، ثم فى إشكالية الأراجوز كرمز للشخصية المهزوزة وليس بالضرورة الفنية دراميا أن يحمل الأراجوز صورة للشخصية الضعيفة أو النقيض، المهم كيف يراها المؤلف وإلى أى مدى وجدت صداها لدى المتلقى.

حاول المخرج السيد طليب أن يجد معادلاته الفنية لتحقيق صورة بريئة تحمل كل هذه الأفكار من خلال أدواته المسرحية من أداء تمثيلى وأضاءة وديكور وملابس المتميزة نعيمة عجمى وموسيقى عصام لطفى الموحية.

ملحق الجمهورية ١٩٩٩/٥/١٣ / عدد ١٦٥٧٢

مسرح العرائس

١ ـ مسرحية: مغامرات الشاطر حسان

إعادة عرض:

تأليف وإخراج: محمد عبده ربه   أغانى: محمد العجمى   موسيقى: إبراهيم رجب
تمثيل: اداء عرائسى   عرائس: جمال الموجى   ديكور: د. نورا نجاتى

بيان إحصائى

تاريخ تقديم العرض	مكان العرض	عدد الحفلات	إجمالى الدخل	الصافى	عدد الرواد
من ٩٨/٧/١٦ وحتى ٩٨/٩/١٤	العرائس بالقاهرة والسلام الصغير بالإسكندرية	٦٠	٣٢٨٩٣	٢١٣٣٦	٨٢٤٨

لم تواكبها حركة نقدية.

٢ ـ مسرحية: سندريلا

إعادة: عرض

تأليف: أحمد زكى
أغانى: طارق مندور
تنفيذ عرائس: فوزى ميخائيل
ديكور وعرائس ونحت: نجلاء رأفت   الحان: شريف نور
تمثيل: عرائس
اخراج: لطفى السيد

فكرة المسرحية : اتدور حول عرائس القيم والعادات الحسنة كعدم الكذب والاهتمام بالنظافة والبعد عن الطمع وضرورة حب الخير والتمسك بفضيلة القناعة والإيمان بأن الخير لا يضيع أبداً هباء.

بيان إحصائى

تاريخ تقديم العرض	مكان العرض	عدد الحفلات	اجمالى الدخل	الصافى	عدد الرواد
من ٩٨/٧/١٦ وحتى ٩٩/٥/١٤	السلامه الصغير بالإسكندريه العرائس بالقاهرة	٦٧	٥٢٧٧٨	٣٨١١٤	١٦٧٦٩

٣ـ مسرحية : أنا وعرائس في المطار

اعاده عرض

تأليف وإخراج: أحمد رأفت بهجت ديكور وعرائس/ جمال الموجي أغانى/ محمد العجمى

موسيقى وألحان/ هانى شنوده إشراف أتيلية/ رفعت الشربينى

فكرة المسرحية : تدور حول مخرج عرائس يستقبل طائرة ومعه عرائسه لإشتراك فى مهرجان مسرح العرائس الدولى ويكتشف موظف الجمرك أن احدى الراكبات تصطحب معها كلبها وتفشل محاولات الراكبة فى اقناع موظف الجمرك للافراج عن كلبها الذى يصير على احتجازه بالمطار ويكرر نفس الشئ مع العرائس وأمام تلك المشكلة يبدأ المخرج فى حلها وتشترك معه العرائس وفى النهاية يتضح أن هذا ما هو إلا حلم.

بيان إحصائى

تاريخ تقديم العرض	مكان العرض	عدد الحفلات	اجمالى الدخل	الصافى	عدد الرواد
من ٩٨/٨/١٣ وحتى ٩٨/٨/٢٨		١٩	١٠٦٩٧	٧٨٣٧	٣٠٢٢

٤ ـ مسرحية : الرحلة العجيبة

أغانى: جمال السيد عرائس وديكور: آيات خليفة استعراضات هشام فادى
أداء صوتى: رجاء حسين نادية فهمى ـ عهدى صادق ـ جمال منصور ـ خالد الذهبى نهير أمين
الحان وموسيقى: ابراهيم رجب
تأليف واخراج: محمد كشك

فكرة المسرحية : اتتناول المسرحية أهمية الحفاظ على البيئة والكرة الأرضية التى نعيش عليها وحمايتها من التلوث الذى يهددها بالانفجار.

بيان إحصائى

تاريخ تقديم العرض	مكان العرض	عدد الحفلات	اجمالى الدخل	الصافى	عدد الرواد
من ٩٨/١١/٥ وحتى ٩٨/٩/١٤	العرائس بالقاهرة	١٤٨	١٣٢٧٩٨	٩٦٢٢٤	٤٥١٤٥

سندريلا فى مسرح العرائس

بقلم:أشرف سويلم

بعد نجاح عرضها الأولى فى الموسم الشتوى ٩٨٩٧ .. وحصولها على جائزة أحسن عرض من مهرجان لاهور لمسرح العرائس في باكستان .. قرر جمال الموجى مدير مسرح القاهرة للعرائس اعادة تقديم مسرحية سندريلا مرة أخرى اعداد المخرج المسرحى الكبير أحمد زكى ديكور وعرائس نجلاء رأفت اشعار طارق مندور الحان شريف نور اخرج لطفى السيد احد رواد فن التمثيل بالعرائس والذى التحق بالمسرح منذ نشأته فى بداية الستينيات وشارك فى اغلب عروضه والناجحة بدأ من الليلة الكبيرة ومرورا بـ حمار شهاب الدين وسعدون وغيرها كون عام ٦٧ اول فرقة عرائس بالثقافة الجماهيرية الى جانب اخراجه لبعض عروض العرائس فى الكويت وليبيا.

حذاء الفتاة الجميلة

تتناول المسرحية قصة «سندريلا» الفتاة الجميلة الرقيقة التى تحلم دائما عندما تغمض عينيها بأنها ترى الأمير .. ترفض أمها ان تذهب مع شقيقتيها الى الحفل الذى يقيمه الأمير فى قصرة ويدعو إليه كل بنات البلد لاختيار عروسه من بين بنات الشعب ولأنه يتمنى أن يعثر على عروسه تحبه وتفهمه كإنسان يتنكر الأمير فى ملابس بسيطة

ويزور الناس فى بيوتهم ليرى كيف سيتعاملون معه وعندما يحضر الأمير إلى بيت سندريلا ويراها بعجب بجمالها ورقتها ويدعوها للحضور الى الحفل مع أسرتها ولكنها لا تستطيع تلبية دعوته لعدم وجود فستان مناسب لديها وتذهب أمها وشقيقتاها ويتركها لتجمع قرع العسل. لكن ملاك الخير يهبط اليها ويأمر دودة القز بأن تصنع لها فستانا جميلا ويأمر الأرانب بعمل سيارة لها من قرع العسل.. وهكذا تتمكن سندريلا من الذهاب إلى الحفل حيث يراقصها الأمير فى حب وإعجاب وعندما تدق الساعة الثانية عشرة تنصرف مسرعة حتى عود الى البيت قبل أمها وشقيقتيها فتنخلع منها «فردة» حذائها.. ويعلن الأمير عن جائزة لمن يجد صاحبة فردة الحذاء ويخبره بمكانها واثناء عودة سندريلا لاحضار فردة حذائها يتم القبض عليها وربطها فى الشجرة لابلاغ الأمير لكن ملاك الخير يأتى إليها ويخلصها ويطلب الأمير البحث عنها فى كل مكان لأنه قرر أنها ستكون عروسته يطوف مناد فى اللبدة ومعه فردة الحذاء معلنا أن الفتاة المحتفظة بـ فردة الحذاء الثانية هى التى سيتزوجها الأمير وعندما يصل إلى بيت سندريلا يجد فردة الحذاء مقاسها وحضر له الفردة الأولى فيعلن الأمير أنه وجد عروسته وتطلب منة سندريلا عريسا لكل واحدة من شقيقتيها رغم معاملتهما القاسية لها فيقرر الأمير ترويج احداهما لابن عمه الأول والأخرى لابن عمه الثاني.

(٥) أنواع من العرائس

التزم الاعداد المسرحى بقصة سندريلا المعروفة والخالدة فى نفوس الأطفال فما عدا أن زوجة الأب فى القصة الأصلية أصبحت فى المسرحية الأم وبالتالى أصبحت بنتها فى القصة شقيقتى سندريلا فى المسرحية فانعدم بذلك مبرر معاملتهم القاسية لسندريلا لذا كان من الأفضل الاحتفاظ بتفاصيل القصة الأصلية كما هى وعدم العبث بها.

المسرحية يستخدم فيها المخرج (٥) أنواع من العرائس الأقنعة العصى - الماريونيت - الجوانتى - المسرح الأسود، يشترك فى تجسيد أحداثها على المسرح نخبة من فنانى مسرح العرائس المتميزين محمد شاكر، فوزية، ومريم عبداللطيف ، محمد عيد، ونبيل صلاح الدين ودولت حسن والسيد إبراهيم وأحمد فؤاد، وبهيجة عمارة وأحمد رأفت، أسماعيل الموجى هشام طلعت رامز رشاد وعبد مسعد، وعلوية عبدالفتاح ومحمد فايز وهانى عز الدين والسيد حسين ووليد أبو ستيت وقام بالأداء الصوتى سميرة عبدالعزيز وتريز دميان ونادية فهمى وسعد الغزاوى وسلوى عبدالوهاب وطارق إسماعيل وإيمان حمدى.

تعرض المسرحية فى الحادية عشرة صباح كل يوم بالإضافة الى حفل السادسة مساء يومى الخميس والجمعة فقط.

١٩٩٩/٤/١١ ملحق الجمهورية/عدد ١٦٥٤٠

الموسم يبدأ بليلة «الرحلة العجيبة» بحثاً عن المحبة والسلام

بقلم:عاطف النمر

يرفع الستار الليلة بمسرح القاهرة للعرائس عن العرض الجديد «الرحلة العجيبة» التى تبدأ بها فرقة مسرح العرائس موسمها الشتوى

المسرحية من تأليف وإخراج محمد كشك كلمات الأغانى من تأليف جمال السيد الحان وموسيقى إبراهيم رجب عرائس وديكور أيات خليفة، استعراضات هشام فادى.

تتناول المسرحية أهمية الحفاظ على البيئة والكرة الأرضية التى تعيش عليها وحمايتها من التلوث الذى يهددها بالأنفجار.

يقدم محمد كشك هذه الفكرة من خلال رؤية جديدة وغير تقليدية من خلال طفل يرى فى منامه أن هناك شيئا غريبا سوف يدمر الأرض ويقضى على من يعيشون عليها فيتحول الى رائد فضاء ويقرر البحث عن هذا الخط لكى يمنعه وينقذ الأرض مما ستتعرض له ومن هنا تبدأ زيارته لجميع الكواكب الأخرى بحثا عن هذا الخطر الذى يهدد الأرض ولكنه يفاجأ بأن كل كوكب ينزل عليه، يعيش فى مشكلة، مثل مشكلة الصراع بين القطط والفئران والحيوانات المستبدة بحقوق الحيوانات الأخرى الأضعف منها. فيظل فى كل كوكب حتى يحل مشكلته وفى نهاية الأمر، وبعد زيارته للشمس، يعلم أن جميع الكواكب تريد الخير للأرض وأن أزمة الأرض من داخلها ونتيجة لعبث الإنسان بكل ما حوله فى الطبيعة وما يقوم به من حروب وتفجيرات نووية وكيماوية وبيلوجية نتيجة لغياب المحبة والسلام بين الإنسان والإنسان وتحذره جميع الكواكب بأنه ما لم يعد السلام بين جميع شعوب الأرض. فسوف تنفجر بهم. عندما يستيقظ من نومه يخبر والده برحلته العجيبة ويسأله عن كيفية تحقيق السلام بين الإنسان والإنسان، فيقدم له والده كتابا على غلافه كلمه الله فعندما يعود الإنسان إلى الإيمان ومعرفة الله، من المكن أن تسود المحبة بين الناس ويعم السلام فى الأرض.

الأخبار ٩٨/١١/٥ عدد ١٤٥١٣

منصور الشجاع ينبه أطفالنا
إلي أهمية ارتباط العلم بالإيمان

بقلم: حسن عبدالرسول

مما لا شك فيه أن الكتابة لمسرح الطفل أصبحت مهمة شاقة لأننا أصبحنا أمام جيل من الأطفال تفتحت ملكاته الذهنية والفكرية على تقنيات الكمبيوتر وثورة الاتصالات ولم تعد تغريه أو تحرك خياله (الحواديت) التقليدية التى لا تقنع ما لديه من منطق وما يعايشه فى لغة العصر الجديدة.

هذه الحقيقة يبدو أنها شكلت معضلة للفنان محمد كشك فحاول أن يجد لها معالجة فى مسرحيته (الرحلة العجيبة) التى يعود بها إلى جمهور مسرح العرائس بعد غيبة عمل بالخارج فقد تعمد اللجوء إلى «الفانتازيا» أو الخيال ولكنه ظل أسير المعطيات التفكير الواقعى والحيل التقليدية بهدف توصيل العبر والدروس إلى قلوب وعقول الأطفال على لسان الحيوانات على أساس أن هناك علاقة تعاطفية بين الطفل والحيوان.

باختصار الرحلة انطلقت من حلم عاش مراحله الطفل (منصور) عندما استشعر فى عقله الباطن أن هناك خطرا ما يهدد الأرض وينذر بكارثة مدمرة فيقرر أن يستقل سفينة فضاء يزور بها الكواكب والنجوم لكى يعرف منها أسباب هذه الكارثة وفى كل كوكب تقابله مشكلة يتصدى لها بهدف توصيل قيمة أخلاقية وأنسانية إلى جمهور المشاهدين من الصغار والكبار معا، إلى أن تؤكد له الشمس أم الكواكب أن الخطر الذى يهدد الأرض من داخلها لأن من يعيشون عليها أصبحوا لا يعرفون معنى السلام وسادها التلوث وكثرت فيها النزاعات والحروب وعندما يفيق من حلمه يسأل والده عن الكيفية التى من الممكن أن يعم بها السلام على الأرض فيقدم له الوالد كتابا على غلافه كلمه «الله» فإذا عرفنا الله .. عرفنا الإيمان وإذا ارتبطنا بالإيمان عرفنا معنى الحب الإنسانى، وإذا ساد بيننا الحب انعدمت الكراهية والصراعات وتحقق السلام بين جميع شعوب الأرض.

الرحلة العجيبة التى تخيلها محمد كشك على الورق وتصدى لإخراجها لا تعتمد فقط على تقديم المتعة البصرية للطفل وإنما تجمع بين القيمة الأخلاقية والكم الكبير من المعلومات المستفادة من الفضاء والكواكب وقد ساهمت عرائس وديكور ايات خليفة فى تجسيد رؤيته ،وإيجاد حلول كثيرة لصعوبة المشاهد المتلاحقة فى الزمان والمكان وجاءت أغانى جمال السيد مكملة النص ونجح إبراهيم رجب فى اختيار الجمل اللحنية البسيطة

التى تتناسب مع إحساس الطفل. راء هذا العمل الجيد عدد من الفنانين ساهموا بأصواتهم فى تجسيد الرحلة فى مقدمتهم، رجاء حسين ونهير أمين وخالد الذهبى وسمير عامر وعهدى صادق ونادية فهمى وجمال منصور وشادية حسنى.

الأخبار ٩٨/١٢/٣ عدد ١٤٥٣٧

منصور .. لا يحب الطفل المكتئب!

بقلم:سعاد لطفى

●الأطفال نواة المجتمع وزهوره.. يحلمون- يفرحون يتعلمون.. ويحزنون وهو أمر شديد وبالغ القسوة على الأطفال..

إذا شعر الطفل بالخوف والحزن والكآبة ماذى يفعل وإلى أين يذهب؟ هل يهرب أم يستسلم للخوف والحزن.. هذه التساؤلات هى ما تجيب عليه مسرحية العرائس «الرحلة العجيبة» التى تعرض على مسرح العرائس الذى امتلأت مقاعده عن آخرها.

تأليف وإخراج محمد كشك ديكور وعرائس آيات خليفة أغانى جمال السيد موسيقى إبراهيم رجب استعراض هشام فادى●

المسرحية تدور حول الطفل منصور الذى يلعب فى سعادة أمام منزله مع مجموعة من أصدقائه وفجأة يشعر الجميع بدوى هائل وأصوات ارتطام وانفجار يؤدى إلى ذعر عام للكبار والصغار لا يعرفون ما يهرعون إلى التليفزيون لمعرفة الخبر اليقين والذى يذيع أن نيزكا ضخما قد أرتطم بالأرض وأحدث هذه الأصوات والأنوار والاهتزازات ويفكر منصور بعد انصراف أصدقائه كيف يمكن أن ينقذ الأرض من الأضرار التى تلحق بها ويتم ترشيحه للذهاب فى رحلة طويلة حول الأرض وزيادة كل الكواكب زحل وعطارد والشمس والقمر يتعرف منصور خلال رحلته على كائنات حية ونماذج لمشاكل حياته كمشكلة القطط والفئران أو الأسد والثعلب وحياة الغابة ويساعد كل سكان الكواكب الأخرى فى حل مشاكلهم بعد إعطاء معلومة صغيرة مكثفة للطفل عن هذه الكواكب ويسأل الحكماء وكبار القوم عن أسباب الخطر الذى يهدد الأرض وما هى النصيحة التى يقدمونها والجواب أن كل الكواكب تحت الأرض ولا يوجد أى ضرر موجه منها للأرض حتى تنصحه الشمس بالبحث عن سبب الخطر فى الأرض نفسها بالبعد عن الحروب والتسلح النووى وضرر البيئة ونبذ العنصرية إلى أن يسود الحب والسلام العالم..

● النص مناسب لمدى استيعاب الأطفال فى المراحل السنية المختلفة بأسلوب بسيط يعبر عن قلق الأطفال مما يدور حولهم وقد يفهمونه أو لا يفهمونه..

● أسلوب الحوار سهل وغير متشب يوصل بسهولة إلى المعنى..

● رغم كثرة الشخصيات فى بعض المشاهد لكنها لم تؤد إلى تفكك العمل وإنما ساعدت الشخصية الرئيسية منصور على الوضوح..

● اكتفى النص بوجود شخصية رئيسية واحدة دارت حولها الأحداث وحصلت على أعجاب الأطفال بمغامرةِ منصور..

● اعطى النص كما من المعلومات والقيم الأخلاقية للأطفال بشكل غير مباشر يتماشى وقدرة الطفل على الاستيعاب..

● اكتشاف الأطفال المشاهدين أن المغامرة كانت حلما لمنصور تجسد له فيه كل ما رأى خلال الرحلة من اكتشافات فضائية ومعارف تعليمية وأخلاقية أنسب من أن تصبح رحلة خيالية على البيئة والحياة والبشرية وأن يعم السلام الجميع..

● اعتمد العرض فى مشاهده الأولى والأخيرة على العرائس فقط وباقى المشاهد بإدخال التمثيل الحى مع العرائس.

● تصميم العرائس الأب والأم منصور واصدقاؤه كانت تقليدية الشكل امتاز عليها لتصميم الحيوانات والكائنات الموجودة فى الكواكب والملابس الفضائية فى الشكل واللون والحجم.

● شكل الديكور عنصرا مهما من عناصر الإبهار بالعروض التى تتناسب مع عروض الأطفال للوصول إلى اجتذابهم وخاصة فى اختلاف مشاهد بين الكواكب باستخدام الألوان الفسفورية والخلفية السوداء والنجوم الملونة.

● كان للإضاءة دور فعال فى كل مشاهد العرض بالمسرح الأسود، فتظهر الاضاءة بالبرتقالى والأحمر الأبيض موحية بجمال غرابة المكان مما يزيد من عنصر التشويق فى العرض.

الأغانى لم يكن اداؤها واضحا وبصعوبة تصل الكلمات لأذن الأطفال لكن ساهمت الألحان المعبرة الحساسة فى إحداث التجاوب المطلوب بين الجمهور والمؤدين.

● وكان الأداء التمثيلى للعرض هو نقطة تفاعل ووضوح مع أنه «بلاك باك» ولو كان تمثيلا حيا لأصبح العرض أكثر حيوية وتأثيرا.

● الاستعراضات حققت للعرض بعدا حركيا وجماليا.،

● العرض من أكثر عروض الأطفال اكتمالا بالكلمة والحركة والموسيقى والديكور.

آخر ساعة ٩٩/١٢/٣ عدد ٣٣٥٤

المسرح القومى للطفل

١ ـ مسرحية : لقاء فى الفضاء

إعادة عرض: إخراج: حسن يوسف

تأليف وألحان:عبدالملك الخميسى أستعراضات: مجدى الزقازيقى تمثيل: هشام عبدالله ـ سحر أشعار: أشرف الشبراوى ـ ديكور وملابس: هدى نوح ـ محمد إبراهيم، حسن زايد محمد فتحى. السجينى . مصطفى طه ـ ناهد ابو السعود

فكرة المسرحية : تدور حول دعوة يوجهها حاكم كوكب بلوتو للمدرسة، «لقاء» مع مجموعة من تلاميذها إلى رحلة لكوكب بلوتو ويصحبهم مدرس التربية البدنية.

٢ ـ تدور حول اسطورة علاء الدين الذى يصنع عالمة وحلمة فى بناء مجتمع مثالى على كوكب بلوتو ورغبته فى تحقيق هذا الحلم على كوكب الأرض.

بيان إحصائى

تاريخ تقديم العرض	مكان العرض	عدد الحفلات	إجمالى الدخل	الصافى	عدد الرواد
من ٩٨/٧/١٢ وحتى ٩٨/١٢/١١	العائم الصغير	٨٥	٢٧٧٧٧	٢٠٠٦٨	١٠٢٨٩

لم تواكبها حركة نقدية.

٢ ـ مسرحية: حفل الأرقام فى سبوع الصفر

تأليف: درويش الأسيوطى أشعار: محمد حسن توفيق ألحان: علاء صلاح الدين
استعراضات: عاطف الراوى ديكور: محمد طوبار اخراج: يوسف زيدان
تمثيل: كمال زغلول ـ هبه توفيق ـ متولى الضو ـ منصور عبدالقادر

بيان إحصائى

تاريخ تقديم العرض	مكان العرض	عدد الحفلات	أجمالى الدخل	الصافى	عدد الرواد
من ٩٩/٢/٢١ وحتى ٩٩/٤/١٥	العائم الصغير	٢٧	١٣٢٥١	٩٤٩٢	٥٣٨٣

لم تواكبها حركة نقدية

عندما يتعلم الأطفال الحب في الفضاء!

بقلم:سعاد لطفى

افتتح المسرح القومى للطفل موسمه الشتوى بالمشاركة فى أعياد الطفولة بمسرحية لقاء فى الفضاء التى حققت حين عرضها ضمن مهرجان القراءة للجميع نجاحا ملموسا فى المكتبات والمدارس والأندية.

يدعو حاكم كوكب بلوتو المدرسة لقاء مع مجموعة من تلاميذها إلى رحلة لكوكب بلوتو ويصحبهم مدرس التربية البدنية حيث كان مقررا سفر الحاكم فى رحلة للأرض تصادف معها افتتاحه لمدينة ملاهى المستقبل التى رأى أن يراها أصدقاؤه من كوكب الأرض ويرسل لهم الطبق الطائر لاحضارهم إلى كوكبه فيشاهدون النظام والتكنولوجيا فى كوكب الأقزام ويفخر الحاكم بأنه معلمهم ومرشدهم فى كل ما وصلوا إليه من تقدم مشهود ويسأل عن حال الأرض وما وصلت إليه من رقى فى العلوم والفنون ليكون الرد عكس ما توقع ويسمع عن سيطرة وطغيان المادة على قيم المجتمع وعدم التفكير فى المصلحة العامة فالكل يفكر فى مصلحته الشخصية وينتشر نهب المال العام وأهمال البيئة وفساد الذوق وانعدام الحب ويحكى الحاكم قصته الحقيقية فهو من أهل الأرض أنه الشخصية الأسطورية علاء الدين والمصباح السحرى أخذه البساط إلى أبعد كوكب عن الأرض فيجدهم يتحدثون لغة لا يفهمها وينتظرون تحقيق أسطورتهم بوصول شخص من الأرض ينقذهم ويبدأ فى تعليمهم لغة أهل الأرض وينجح فى جعل المملكة مثالية ولا مكان لجشع أو حقد أو نفاق. التعامل المادى ممنوع. المقايضة هى وسيلة المعاملة. المعلومة مقابل السلعة. والثقافة والعلم أهم من أى شئ لا يوجد سجون ولا يوجد مخطئون. يوجد حب وعطاء إذ أن أهل الأرض فى حاجة إليه يقرر أن يعود للأرض فالأمل مازال موجودا فى البراعم الصغيرة.. فهم الأمل والمستقبل.

● وللحقيقة فقد كانت بداية حسنة من الدكتور محمد أبو الخير فى اسناده اخراج مسرحيات الموسم الصيفى للطاقات الشابة لتأخذ فرصتها الحقيقية فى الممارسة ويقدم المخرج حسن يوسف فى إخراجه لمسرحية لقاء فى القضاء أول عمل له فى مسرح الطفل وهو حاصل على الجائزة الأولى فى مسابقة الشباب والرياضيين هذا العام.

ولهذا فالعرض لا يخلو من بعض عيوب التجربة الإبداعية الأولى من تحريك للمجاميع والممثلين فى شكل يغلب عليه التماثل والمشاهد الدرامية قليلة بالنسبة لعدد الراقصات والأغانى.

يبدأ المشهد وبعد إضاءته فى حين أن المفروض أن يتلازم الاثنان مع وجود شكوى عامة من الجمهور لعدم وضوح الصوت.

اشتراك مجموعة الأقزام فى التمثيل محاولة من المخرج لإيجاد مناطق للاثارة والضحك لدى الأطفال لم تحقق الهدف من وجودها.

● الملابس والمناظر وقطع الديكور فى حاجة إلى ثراء وتنوع فى الشكل وتزداد ألوانها توهجا وبريقا لتصبح أكثر فاعلية لدى الطفل.

● المطلوب من كتاب دراما الأطفال الابتعاد عن الشكل المدرسى فى توصيل المعلومة للطفل فى سؤال وجواب... لابد من وجود صيغة درامية يتم من خلالها المعالجة ولا مانع من الأطر الأسطورية أو التاريخية أو الشعبية المهم فى مضمون التناول وما يطرحه من قيمة علمية أو ثقافية تهم الطفل ومعرفة أى مرحلة سنية فى الأطفال يخاطبها العمل حتى يمكن مراعاة ملاءمة الموضوعات وإثارة الخيال وصياغة الفكرة بما يناسب الطفل.

● الأغانى الفلكلورية التى تساعد على عودة ارتباط الطفل بتراثه الشعبى وحدوث التواصل كانت هى رقصات أفضل عناصر العرض المسرحى تميزا.

● يمكن الاستغناء عن شخصية مدرس التربية البدنية أفضل من إظهاره بهذا الشكل على خشبة المسرح.

● يمكن اختصار منولوج حاكم بلوتو عن ضرورة عودة الحب وأهميته فى بناء الشعوب والمجتمعات حتى لا يصبح الجزء الأخير من العرض خطبة نوعية متكررة.

● العرض تأليف وألحان عبدالملك الخميس أشعار أشرف الشبراوى ومحمد فتحى استعراضات مجدى الزقازيقى - ديكور وملابس هدى السجينى تمثيل هشام عبدالله - سحر نوح - محمد إبراهيم - حسن زايد - مصطفى طه - ناهد أبو السعود - أشرف عبدالفضيل.

آخر ساعة ٩٨/١١/١٨ عدد ٣٣٤٣

مسرح الشباب

١ ـ مسرحية : بنات جليلة

عن مسرحية بيت بونارد آليا للوركا
أستعراضات: مجدى صابر
ديكور: فاروق عبدالحافظ

ملابس: نعيمة عجمى
إخراج: خالد جلال

تمثيل: أحلام الجريتلى عبير فوزى ـ ضياء الخمسينى ـ آية سليمان ـ منى زكى ـ سلمى زكى ـ انجى يحيى باسم درويش ـ جيهان عدلى

فكرة المسرحية : تدور حول القهر الذى تمارسه آم بعد وفاة زوجها فتعلنى الحداد لمدة ثمانى سنوات وتفرض على بناتها الخمس عدم مغادرة المنزل طوال هذه السنوات.

بيان إحصائى

تاريخ تقديم العرض	مكان العرض	عدد الحفلات	اجمالى الدخل	الصافى	عدد الرواد
من٩٨/٧/٢١ وحتى ٩٨/٩/١٩	بيت الهراوى	٢٨	١٤٦٧	١٠١٣٤	٦٣٥

٢ ـ مسرحية قولوا لأبوها

عن نص عرس كليب لدرويش الأسيوطى

اعداد وأشعار: يس الضوى
الحان: أحمد إسماعيل
موسيقى محمد جاد

ديكور وملابس: عباس حسين
تمثيل: محمد خيرى
اخراج: إيمان االصيرفى

تمثيل: محمد خيرى فايق عزب عبالوهاب خليل ـ مجدى إدريس ـ نوران ـ حسام فياض محمد أحمد ـ أكرم مصطفى
غناء: أحمد إسماعيل

فكرة المسرحية : تدور حول تعرض قبائل العرب لطوفان الدمار والشر بعد نجاح حسان بجيوشه المتوحشة فى اجتياح أراضيهم وفرض ارادته على الكبار والصغار ثم اتفاق الأمراء على كلمة واحدة للتخلص من الطاغية، جليلة رأس الخطة وعقلها المدبر وبنجاحها تتزوج من كليب.

بيان إحصائى

تاريخ تقديم العرض	مكان العرض	عدد الحفلات	اجمالى الدخل	إجمالى الصافى	عدد الرواد
من ٩٨/٩/٢٤ وحتى ٩٨/١٠/٢٨	الحوض المرصود	٣٠	١٣٠٥	٩٣٧	٤٨٦

٣- مسرحية : أمام الباب

إعادة : عرض ترجمة: د. مجدى يوسف تمثيل: حسن يوسف - أحمد
تأليف: بورشيرت ديكور وملابس محمود حنفى زاهر- يحيى أحمد
دراما حركية: ديانا كالنتي موسيقى: هشام طه جيهان سلامة - حسام
اعداد وإخراج: حسام الشاذلى الشاذلى - سامية محمود

فكرة المسرحية : تدور حول عودة جندى من ويلات الحرب بساق واحدة فيكتشف أن زوجته فى أحضان رجل آخر.

بيان إحصائى

تاريخ تقديم العرض	مكان العرض	عدد الحفلات	اجمالى الدخل	الصافى	عدد الرواد
من ٩٨/١١/١٢ وحتى ١٩٨٧/١٢/١٥	العائم الصغير	٣٠	٢٠١٧	١٢٨٨	١١٩١

٤ - مسرحية : بيت من لحم

إعادة : رشا خيرى أشعار: مصطفى سليم تمثيل: رشدى الشامى - منال
قصة: يوسف إدريس إخراج: عاصم نجاتى زكى - هند حسن - أمانى
موسيقى هشام طه ديكور هشام جمعة يوسف - إنتصار

فكرة المسرحية : تدور حول أسرة فقدت عائلها فأصبحت بلا رجل، تشجع البنات الآم على الزواج من الشيخ الأعمى الذى يقوم بذيارتهن حتى يصبح للبيت رجل وبحيلة خاتمة فريد الأم يتم تناقلة مع البنات ويعاشر الجميع.

بيان إحصائى

تاريخ تقديم العرض	مكان العرض	عدد الحفلات	اجمالى الدخل	الصافى	عدد الرواد
من ٩٨/١١/٢٥ وحتى ٩٩/٥/١٣	بيت زينب خاتون	٤٥	٢٦٧١	١٩٤٠	٧٥٤

بنات جليلة يحتفلن بمئوية لوركا.. في بيت الهراوى

بقلم: نبيل بدران

لو لم يقرأ المتفرج من قبل مسرحية (بيت برنارد البا) للشاعر المسرحى فيديريكو جارسيا لوركا الذى مات عام ١٩٣٦ عن ٣٨ عاما ـ لظن أن المسرحية التى يشاهدها فى الساحة الداخلية لبيت الهراوى باسم (بنات جليلة) مسرحية مصرية أوعربية صميمة ـ مع أن مخرجها خالد جلال لم يعبث بحوار مؤلفها لوركا.. ولم يلجأ للاقتباس أوللإعداد المسرحى ـ وكل ما فعله أنه حول أسماء الشخصيات الأجنبية إلى أسماء عربية ـ فجاء عرض (بنات جليلة) أشبه بالاعتذار الرقيق عن عرض سابق قدمه المسرح القومى منذ عدة أعوام من إخراج سمير العصفورى باسم (بيت العوانس) أبسط ما يقال عنه أنه إهانة جارحة لمسرحية (بيت برنارا البا) ولمؤلفها الشاعر الكبير الذى يحتفل العالم هذا العام بالتحديد بالذكرى المئوية لمولده فى جنوب أسبانيا.

شاهدت مسرحية (بيت برناردا البا) لأول مرة عندما قدمها المسرح القومى فى منتصف الستينيات من إخراج الراحل عبدالرحيم الزرقانى ـ وكان عرضا شديد الانضباط والاتقان فى توظيفه لوسائل التعبير المسرحى ـ قدم فوق المنصة التقليدية لمسرح الأزبكية ـ ثم شاهدتها للمرة الثانية فى ديسمبر ١٩٧٨ من إخراج المخرج العراقى الكبير سامى عبدالحميد.. ومازلت اتذكر كيف نقل المنصة المسرحية من مكانها التقليدى المتعارف عليه وسط الصالة أو القاعة ليحيط بها المتفرجون من كل جانب ـ على شكل مسرح الحلقة ـ أما المكان المخصص للتمثيل فليس فيه غير قفص حديدى كبير قد يذكر المتفرجين بأقفاص القرود فى حدائق الحيوانات .. بل أن ممثلات العرض يتحركن داخل القفص الحديدى الكبير بنفس حركات القرة ناظرات مباشرة للمتفرجين.. ويذكر القفص الحديدى المشاهدين أيضا بالزنزانة التى بداخل احد السجون ـ فقد تحول بين برناردا البا إلى سجن كبير وصارت الرغبة الوحيدة لبناتها الخمس أنجوستياس وماجد البنا.. واميليا. ومارتيريو.. وأديلا.. الفرار والانعتاق بحثا عن الحرية ـ والانطلاق نحو عالم ارحب وأجمل وحتى عندما تبتعد الفتيات عن الزذانة متجهات إلى مدخل البيت ومخارجه ـ نشعر بأنهن مازلن داخل حلقة الحصار المحكمة الجهنمية ـ وليس داخل الزنزانة الحديدية سوى بعض المقاعد القديمة ـ أما الخيوط العنكبوتية فتغطى مداخل البيت ومخارجه.. أما الأم الحديدية السيدة برنادا آليا فقد البسها المخرج سامى عبدالحميد سترة

بنية عسكرية تلمع ازرارها الصفراء مذكرة ابانا بسترات وبملابس العسكريين - وواضح أن المخرج اراد الإيحاء للمتفرجين بأن برناردا ألبا هي التعبير الرمزي عن القوة الغاشمة والنظم الفاشية التي يرفضها ويدينها الانسان المتحضر الذي يهفو الى الحرية - ورغم أن المخرج خالد جلال لم يلتزم في عرض (بنات جليلة) بنفس تفسير وتصور المخرج سامي عبدالحميد - إلا أن العرضين يتقاربان في التجسيد غير التقليدي والتنفيذ غير المألوف لنص لوركا - والمخرجان لم يستخدما المنصة التقليدية التي يفصلها ستار عن المتفرجين... الأول أختار وسط صالة المسرح. والثاني خالد جلال اختار الساحة الداخلية لبيت الهراوي العتيق بمنطقة الأزهر. وهو اختيار موفق تماما - ليس فقط لأن بيت الهراوي يوحي بالعراقة التي تنطق بها مشربياته الخشبية ذات التكوينات البديعة الغريبة.. وليس لأن الأحجار المعمرة المختلفة شكلا وتكوينا عن أحجار المباني الحديثة تنطق أيضا بتلك العراقة - بل لأن البيت ذاته يوحي بالغموض .. وكثرة ابواب الغرف الداخلية المطلة على ساحته الداخلية االمكشوفة .. والاتساع المهول.. وايضا الارتفاع الشاهق - ذلك كله يعمق في نفوس المحرومين من اجتياز مداخله ومخارجه بشعور حاد بالوحدة - بل هو ايضا اشبه بالحصن الذي تدافع عنه بقوة السيدة برناردا التي لا تكف عن تحذير بناتها الخمس لتعلمن جميعا أن الحداد لدينا ثماني سنوات ينبغي الا يدخل خلالها من أبواب هذا المنزل ولا من نوافذه حتى مواء الطريق نفسه).

ورغم قسوتها الظاهرة التي جعلت خادمتها تصفها بأنها طاغية تصب قسوتها وبطشها على كل من يحيط بها.. إلا أننا نشعر في لحظات خاطفة بضعفها الداخلي التي تسعى جاهدة لاخفائه.

ما أكثر ما تقاسيه الأم حتى تحافظ بناتها على شرفهن وحتى لايهوين الى الحضيض).

وتتوافق عراقة البيت القديم العتيق مع الأفكار الثابتة والعادات والقيم والتقاليد القديمة المتوارثة التي تجسدت وتبلورت في خلال شخصية الأم برنارد التي تبدو للآخرين شديدة القسوة - لكنها متوافقة مع نفسها وعاداتها وافكارها التي يصعب تبديلها - ولا يستحق عرض (بنات جليلة).

التوقف والتأمل لمجد التوفيق في اختيار مكان غير مألوف لتقديمه بعيدا عن المباني المسرحية التقليدية - أو لمجرد التوافق بين عراقة بيت الهراوي وبين عراقة ج أفكار السيدة برناردا الثابتة لدرجة القسوة والجمود - بل هناك أسباب أخرى تستوجب التوقف والتأمل:

● أولا: تقريب نص لوركا إلى واقع المجتمع الشرقى دون حاجة إلى اقتباس أو اعداد مسرحى.. ولم تكن تلك عملية صعبة - فاكتفى المخرج خالد جلال بتحويل الأسماء الأجنبية برناردا .. وانجوستياس .. وماجد البنا.. واميليا..، مارتيرو.. واريلا. ولابوتشيا الى جليلة.. ،سهيلة.. ، سلمى. وأمنية .. وورد.. وجميلة وعنبر.. وساعد على سهولة التقريب لواقع المجتمع لواقع المجتمع العربى أن المؤلف لوركا المولود فى جنوب اسبانيا متأثرا بالحياة فى الأندلس والتقاليد العربية فبدت شخصياته مشبوبة ومتأججة العواطف متمسكة بمفهوم محدد للشرف ويتجلى ذلك بوضوح اشد فى مسرحية (الزفاف الدامى) أو (عرس الدم) وأيضا فى هذه المسرحية (برناردا البا) - لدرجة إنه إذا لم يعرف المتفرج مسبقاتها تأليف لوركا لتصور أنها مستمدة بشخصياتها وبأحداثها من الحياة فى المجتمعات الشرقية عموما أو بالتحديد من الحياة العربية.

● ثانيا: الاختصارات المحسوبة بدقة ووعى وغير المسيئة للنص ولا لاسم المؤلف فالنص الأصلى مكتوب فى ثلاثة فصول - لكن المخرج خالد جلال فضل تقديم عرض (بنات جليلة) فى فصل واحد مطول مدته ساعة ونصف الساعة بهدف التركيز والتكثيف فحذف مساحات من الحوار وقدم وبكر من ظهور شخصية الجدة أم برناردا التى لا تظهر فى النص الأصلى إلا مع نهاية الفصل الأول - لكنه جعلها تظهر فى بداية العرض مستفيدا بها فى توضيح حالة البيت بعد موت زوج برناردا مباشرة ودون أن يضيف على لسانها أو على السنة بقية الشخصيات ولو جملة واحدة لم يكتبها المؤلف - ودون اخلال او انتقاص من القيمة الفنية والفكرية للنص المسرحى وحذف كذلك شخصيات ثانوية مثل المتسولة.النسوة والقادمات لتقديم واجبات العزاء - وذلك كله يدخل فى صميم عمل ورؤية المخرج دون حاجة لإضافة كلمتى اعداد واقتباس امام اسمه وقد تكون كلمة (السورى) هى الكلمة الوحيدة الى أضافهاخالد جلال (من القماش السورى الرقيق) للإيماء بتواجد الشخصيات فى مجتمع عربى وليس فى جنوب اسبانيا.

● ثالثاً: بلاغة وبساطة وسائل واشارات التوصيل والتبليغ التى استخدمها المخرج لبلورة الهدف العام للعرض الذى يحلم وتهفو شخصياته للحرية.. للانعتاق للانطلاق. بعيدا عن ذلك البيت الذى صار أشبه بالسجن وفى داخل الفتيات الخمس تفور وتثور غرائز متأججة وعواطف مشبوبة.. ويتراءى لهن جميعا حلم واحد مشترك بلقاء الحبيب.. والزوج وبإنجاب الأطفال .. وبحياة مستقرة بلا قيود خالية من القهر والعبودية

كل هذه المعانى بلورها المخرج خالد جلال فى قفص العصافير الذى فى يد كل واحدة منهن ـ وبسهولة نفهم أن كل حاملة هى ذاتها العصفور الذى بداخله حالمة بالأنعتاق.. بالطيران إلى خارج البيت التى تحول الى حصن منيع يصعب اجتيازه ـ فالقفص مرادف للبيت الذى صار مثل السجن ـ وكل رغبات الفتيات المكبوتة عبر عنها المخرج خالد جلال من خلال شخصية اضافها لم تردد جملة مسرحية واحدة ـ هى الحياة بكل مباهجها ـ وهى الحلم الجميل المشترك الذى يمشى على قدمين ـ هذه الفتاة جميلة لهن او الفتاة الحياة الحلم تتراءى لهن.. تهيم حولهن.. تتعاطف معهن فى محنتهن ـ كل الرغبات المكبوتة والأحلام المؤجلة تجسدت فى هذه الفتاة ذات الوجه البرئ التى ترتدى الملابس ذات الألوان المبهجة التى حرمت من ارتدائها ـ وتحمل طفلا تمنين إنجابه.. وتحمن حول شاب وسيم يحلمن بالزواج من رجل مثله ـ وتردد فى توقيتات محسوبة اغانى سدِ درويش المشتاقة للحب والحياة ـ وحرص المخرج على أن يظل هذا الشاب الذى لا ينطق كلمة واحدة وراء غلالة بيضاء شفافة طوال فترة تقديم العرض ـ فى مواجهة بنات السيدة برناردا البا وتتوالى الإشارات ذات الدلالات التى لاتستعصى على الفهم ـ مثل ملابس وسراويل الرجال المقلوبة بوضع عكسى فى أعلى المنطقة المخصصة للتمثيل ـ ومثل الملادة التى لفت بها سلمى جسد اختها (ورد) كما لو كانت كفنا تعبيرا عن رغبة الأخت القبيحة فى التخلص من أختها الأجمل الفائزة الوحيدة بالشاب (سليم) ـ واختار للمخرج بعناية الأدوات المتوافقة مع طبيعة البيت القديم مثل الإبريق النحاسى.. و(الطشت).. والأوانى الأخرى. وحرص على تهيئة المتفرج لما سيشاهده فى الساحة الداخلية للبيت ـ فبمجرد الدخول من الباب الخارجى لبيت الهراوى يرى المتفرج البنات الخمس متشحات بالسواد باكيات ناتحات ـ وعندما يصل الى ساحة البيت الداخلية يرى الجدة والدة جليلة مرتدية السواد تضحك وتبكى فيها يشبه الهذيان والتأرجح على حافة الجنوب. ويتهيأ المتفرج تماما لتقبل ولاستيعاب ظروف حالة الحداد المعلنة فى البيت لثمانية اعوام بعد رحيل الأب ـ وحرص المخرج ايضا على سرعة الإيقاع العام للعرض سواء بالنسبة لأداد التمثيلى او للحركة. وعلى سرعة تتابع المشاهد ـ ودون حاجة للموسيقى التصويرية المسجلة أو لفترات الأطلام التى تطول احيانا.. مكتفيا بالمؤثرات الصوتية المعبرة عن حالة القلق المستمرة ـ وصهيل الخيول .. وطلقات الرصاص.. ونباح الكلاب ليحتفظ المخرج للعرض بالتوتر وبالتوجس حتى آخر مشهد ـ ولا ينسى المتفرج ذلك المشهد غير المعهود الذى يتابعه المتفرج وهو جالس فى الساحة

الداخلية.. حيث التمثيل فى غرفة داخلية من وراء المشربية.. فى مشهد عاصف بين الأم وبناتها لا يعيبه سوى ضيع مخارج الكلمات بسبب شده انفعال المثلات صغيرات السن والخبرة.

● رابعا (ورشة مسرح الشباب) فإلى جانب خبرة المحترفات الثلاث احلام الجريتلى.. وعبير فوزى.. وضياء الخميسى. تظهر بالعرض وجوه جديدة (هناء إبراهيم.. وانجى يحيى.. ودعاء سالم.. وأية سليمان وجيهان عدلى ومنى زكى وباسم درويش.. وسلمى زكى) عاونتهم ورشة مسرح الشباب تحت اشرف مديرة خالد جلال على خوض تجربة التعامل مع المسرح المحترف. وبرزت من بينهن (هناء إبراهيم) بالتعبير التمثيلى الصامت وبالأداء الغنائى وايضا بالأصوات التى تتحكم فى أصدارها من فمها كموسيقى تصويرية حية. فجسدت بسهولة الحلم المشترك المتحرك والمؤجل للفتيات الحبيسات. وتلفت الانتباه بصق ادائها لدور (ورد) وبليونة حركاتها هذه الموهوبة الواعدة (اية سليمان) التى ستواصل تقدمها لو وجدت الرعاية الكافية من المخرجين. ويقدم دور امينة ممثلة واعدة اخرى (دعاء سالم) يلزمها فقط مزيد من تدريبات الصوت.. وأدت إنجى يحيى دور سلمى بثبات وفهم لمقومات الشخصية معبرة بوعى عن أحقاد الأنثى المنسية.. وبخفة ظل ظاهرة ادت سلمى زكى دور الخادمة (هند)وتحملت المحترفات الثلاث مسئولية الاحتفاظ للعرض المسرحى بذلك التميز فى الأداء التمثيلى فجسدت أحلام الجريتلى ببراعة شخصية المرأة الحديدية. (جليلة) معبرة عما فى نفس وقلب الأم من خوف يصل لدرجة الهلع على شرف بناتها الخمس مجسدة قسوة الحب فى أعلى درجاتها. وتضيف (عبير فوزى) لنفسها دورا جديدا متميزا بعد دورها الناجح فيعرض (الطوق والأسورة وهى الوحيدة فى العرض التى سمح لها دورها (الخادمة عنبر) بالجمع بين الأداء التراجيدى والأداء التهكمى باعتبارها الشاهدة الأولى على ما يجرى فى ذلك البيت. أما (ضياء الخميسى) فكانت مهمتها أصعب.. فكلمات الجدة المنطوقة قليلة والمطلوب منها التعبير بالوجه والضحكات المتوترة والحركات التى تبدو احيانا شخصية العجوز التى تعانى من النسيان والهذيان. ونجحت ضياء الخميسى فى أداء المهمة الصعبة.

أخبار النجوم ٩٨/٨/١٥ عدد ٣٠٦

حصار بنات جليلة فى بيت الهراوى

بقلم:عبلة الروينى

«بيت لرنارد» البا» هى اكثر مسرحيات الكاتب الاسبانى فريدريكو جارسيا لوركا تقديما على المسرح المصرى والمسرح العربى أيضا برغم ندرة تقديمها على المسارح الأوروبية والسبب هو تقارب اجواء النص ورؤيته وبيئته الثقافية والاجتماعية مع وضعية المجتمع العربى وتقاليده المحافظة والصارمة وتقارب النص فى دلالته المتعددة مع وضعية المجتمعات االمتعلقة بالحرية هى ما ينشده لوركا، أو هو القهر الذى يجابه به بيت برنارد اليا.. فمنذ وفاة الأب (برنارد) تعلن السيدة برنارد الحداد لمدة ٨ سنوات وتفرض على بناتها الخمس عدم مغادرة المنزل طوال هذه السنوات معلنة فى قرار صارم بأنه ينبغى ألا يدخل من أبواب المنزل أو نوافذه حتى هواء الطريق نفسه..

المسرحية تحت اسم «بنات جليلة» حيث قام بتغيير الأسماء الأجنبية واستبدالها باسماء عربية وحذف الطقوس الأوروبية داخل النص ليمنح عرضه الطابع المصرى خاصة مع استخدامه لبيت الهراوى بتصميمه المعمارى بطبيعته الشرقية وجدرانه الشاهقة وتعدد ابوابه ومداخله وهوما اضفى اجواء الغموض والرهبة خاصة مع استخدام الاضاءة المعتمة والتى حاول خالد جلال توظيفها لتضيق الحركة والمساحة لكن ساحة الهراوى المتسعة وجماليات مشربياته ونوافذه اوقعت العرض فى التناقض حين منحته رحابة ومساحة للانطلاق.

اضاف المخرج عرض شخصية (الفتاة) وهى تجسد الحيوية والرغبة والحرية وشخصية (الفتى) والذى يطل طوال العرض من وراء غلالة شفافة ليجسد الحلم باللقاء وتحقيق الرغبات والأهواء. وفى تلك الإضافة نوع من التزيد الجمالى والإشارة المباشرة الواضحة حيث يفصح النص لفظيا ودلاليا عن كل تلك المعانى دون حاجة لتجسيدها بطريقة الرسم التوضيحى.

ولعل إضافة شخصية الجدة (ضياء الخميسى) جاء فى صالح العرض حين بدت ضحكاتها الهستيريا وتمتعاتها وملامحها الضائعة فى تلك الإضاءة المعتمة جزء من ذلك الغموض والكآبة التى تعم البيت.

قدم العرض العديد من الوجوه الجديدة اية سليمان، إنجى يحيى، سلمى غبريال ، هناد إبراهيم، دعاء سالم، جيهان عدلى منى زكى، باسم درويش.. وقدمت أحلام

الجريتلى (جليلة) وعبير فوزى (الخادمة) اداء منح العرض روحه الشرقية والمصرية الخالصة وامسك بإيقاع الآداء فى العرض بأكمله بكل ما يمتلكانه من خبرة وإمكانية وحضور.

الأخبار ٢٧/٨/٩٨ عدد ١٤٤٥٣

قولوا لأبوها.. تأجيل عرض المسرحية.. أفضل!

بقلم: عبدالرازق حسين

أحيانا يصبح خروج العرض المسرحى من العلبة الإيطالية أو البناء التقليدى للمسرح قيمة مهمة. تحقق للمشاهدين فرحة ومتعة ذهنية وبصرية وفنية. مسرحية «قولوا لأبوها» حققت هذه القيمة، عندما اختار مخرجها إيمان الصيرفى حديقة الحوض المرصود بالسيدة زينب وبالتحديد أمام بناء صغير ذى طراز عربى نادر، ووسط اشجار وزهور متناسقة يحيط بها فراغ مسرحى كبير، تحدده عناصر طبيعية وصناعية مليئة بالتناسق والدلالات.

مؤلف المسرحية درويش الأسيوطى اختار نقطة البداية فى السيرة الشعبية المأخوذة عن حرب البسوس، وبطلها الشاعر المهلهل بن ربيعة..، وكانت الرواية مصدر إلهام المؤلف المسرحى الفريد فرج، لكتابة مسرحيته الشهيرة «الزير سالم» جسد من خلالها الصراع المستحيل ودائرة القتال الجهنمية، التى احكمت قبضتها على قبائل العرب طوال ٤٠ سنة ظل خلالها الزير سالم يضع شرطا لإيقاف القتال ظاهره العدل وباطنه مستحيل.. وهو أن يعود شقيقه القتيل للحياة..

مسرحية «قولوا لأبوها» تبدأ قبل ميلاد الصراع الدموى، عندما تعرض قبائل العرب لطوفان الدمار والبشر، بعد نجاح «حسان» بجيوشه المتوحشة فى اجتياح اراضيهم.

وفرض ارادته على الكبار والصغار، ثم اتفاق الأمراء على كلمة واحدة، للتخلص من الطاغية جليلة تصبح رأس الخطة وعقلها المدبر وبنجاحها تتزوج من كليب ويسدل ستار العرض.

احتفظ المؤلف بمعظم ملامح شخوص الرواية الشعبية.. واختار منهم محورا للأحداث: كليب، جليلة، مرة، همام، حسان، وحذف باقى الشخوص التى تلعب دورا مؤثرا فى بقية أحداث السيرة، كما أعاد تشكيل ملامح شخصية بطل مسرحيته كليب،

ليجعل منه ثائرا جريئا، يبادر بقتل الطاغية، فى حين أنه فى الرواية الشعبية مجرد شريك فى الانتقام، مشكوك فى صحة توجيه الضربة المؤثرة لحسان لكنه اغتصب الحكم بعد ذلك لأسباب تناولتها الروايات الشعبية.

البناء العام للعرض كان متناسقا، سواء من ناحية النص، أو توظيف عناصر العرض اعتمد على عدة مستويات، راوى شعبى، أداء جماعى، مشاهدة درامية. ساعد الفراغ المسرحى المخرج إلى تعدد مناطق التمثيل ومستوياته إلى جانب إتاحة الفرصة لعناصر الصورة البصرية المعروضة أمامه يحسب له البساطة فى استخدام عناصر العرض المسرحى، والتوظيف الجيد لمكان العرض، إلى جانب المزج الدقيق بين المستويات المختلفة للعرض.. ساهمت الآلات الشعبية فى إضافة ملامح تراثيه للشخصيات والحدوتة.

مجموعة الممثلين قدموا أدوارهم داخل إطار يجمع بين الموهبة والاقتناع بالشخصية والأحساس الواعى بملامح بنائها اللفظى والحركى: محمد فايق عزب فى شخصية حسن. محمد خيرى «شخصية مرة» عبدالوهاب خليل «عمران» وحسام فياض «كليب» مجدى إدريس وزير حسان»، محمد أحمد ربيعة. شاعر الربابة أحمد إسماعيل.. إلى جانب نجوم وفرقة مسرح الشباب.. المؤسف أن هذا العرض الجيد تعرض لسوء تخطيط يؤكد المنطق الخاطئ للبعض فى التعامل مع المال العام.. بدأ عرض المسرحية فى الأسبوع الأخير من سبتمبر، بعد أيام من بداية العام الدراسى الجديد وهى فترة معروفة يكساد اقبال المشاهدين على المسرح الخاص والعام، وجميع الفرق تغلق أبوابها كى تبدأ موسما جديدا من منتصف أكتوبر، المنطق يشير إلى تقديم العرض فى أول سبتمبر أو تأجيله إلى الموسم الشتوى ، لكن.. الروتين يقول شيئاً آخر، اهدار فلوس الدولة، فى عروض لا يشاهدها أحد، المهم تسديد خانات بعدد ليالى العرض، ودفع مرتبات. ومكافآت، لأن عباقرة الإدارة يؤمنون أن المسرح الجاد لم يعد يستحق المشاهدة.. يكفى أنفاق الفلوس تحت ستار إكرام المسرح الجاد..

آخر ساعة ٤/١١/٩٨ عدد ٣٣٤١

قولوا لأبوها إن كليب مازال حيا!

بقلم:حسن عطية

فيما يبدو أن غياب دار للعرض المسرحى لفرقة «مسرح الشباب» قد دفعها للبحث عن فضاءات غير تقليدية تقدم داخلها مشاريعها الفنية، ولأن المعمار المسرحى ليس

مجرد مكان يحتوى العرض المسرحى أيا كانت صياغته، وإنما هو مساحة ابداعية تتفاعل مع البناء الدرامى والفكرى للعرض المسرحى، وطرق تواصله مع ذوق جمهوره وأساليبه فى التعامل مع الفن المسرحى الذى اعتاد أن يراه مقدما داخل أبنية تقليدية.

وقد جاء المشروع الأخير لفرقة «مسرح الشباب» متجسدا فى ساحة الحديقة الثقافية بالسيدة زينب ومقدما على أنغام الربابة ودقات الطبول، فى محاولة للاستفادة من امكانيات المكان المعمارية المتميزة، بعرض مسرحى أسماه مخرجه إيمان الصيرفى «قولوا لأبوها» واصفا اياه بأنه «دراما شعبية» ومعتمدا فى عرضه هذا على نص «عرس كليب» للشاعر درويش الأسيوطى بعد أن خضع لعملية اعداد قام بها يس الضنوى، وهو ما يثير منذ البداية مسألة الأعداد المستشرية فى مسرحنا منذ عدة سنوات بشكل وبائى، مما يهدر قيمة النص الدرامى وينعت مؤلفه بعدم الألمام بحرفتى الكتابة والعرض معا، خاصة بعد أن أعلن بعض المتشدقين بالاتجاهات الحداثية الناسفة لقيمة الكلمة المكتوبة «موت المؤلف» وراح المخرجون الممتلكون لأدواتهم الإخراجية وغير الممتلكين لها، يمزقون أوصال النصوص الدرامية. ويفرضون أنفسهم أو من يسايرهم على إبداع المؤلفين باسم الاعداد أو «الدراماتوجية» بحجج كثيرة. واهية ومرفوضة، خاصة فى حالة وجود المؤلف حيا، مثلما حدث مع عرضنا هذا والذى أعلن لنا مخرجه أنه استعان بالمخرج الشاب «يس الضنوى» لتحقيق التباين فى اللغة، المجموعتين المتصارعتين فى المسرحية، وهو أمر لا يتعتقد أن المؤلف الأصلى غير قادر عليه.

فلماذا لم يلجأ المخرج إليه لكى يحقق له رؤيته هذه؟ وبالمقابل لماذا وافق المؤلف على تدخل آخر فى عمله وعادة صياغته له و هو مازال حيا يبدع؟!

القبيلة المسالمة

لقد فش درويش الأسيوطى فى التراث الشعبى، فوجد سلسلة حكايات سيرة «الزير سالم» تمتد لازمنة كثيرة، وأمكنه متعددة، مرة اختار والفن محض اختيار - إحدى قصص السيرة فى بداية تشكلها لكى يصنع منها دراما معاصرة، والفن محض وجود معاصر لا كتابا فى التاريخ - ولذلك قدم لنا حكاية القبيلة الفرحة بحياتها. التى تفاجأ بمن يهاجم حياتها المسالمة ،ويعتدى على ارضها وشرفها، ويحاول أن يخضعها لسيطرته، فلا توجد مناصا من المقاومة والتصدى له، والسعى بكافة الوسائل للقضاء عليه. وتنجح فى النهاية مؤكدة على ضرورة استعادة الأرض السليبة. واعلاء قيمة الكرامة الوطنية.

ولا تكتفى المسرحية العرض الدرامى لهذه الحكاية القديمة، والتى يحيل بها مؤلفها لحياتنا الآنية، وإنما هى تعمل على جدل وقائع الحكاية التراثية بعد تعديلها. بوقائع من الحياة اليومية الخصبة، فتقدم لنا مستويين أساسيين متداخلين ببراعة فى نسيج واحد،مستوى الحكاية التراثية ومستوى الحكاية الحياتية وتبدأ الحكاية الحياتية بمجموعة تبدو للمشاهد أنها من الفلاحين المعاصرين. تتحلق فى سامر ريفى حول راو يحكى لها على الربابة سيره الزير سالم . بداية من زواج الفتى «همام» ابن «مرة» من «ضباع» ابنة عمه «ربيعة» ورغم غرابة الأسماء على القرية المصرية اليوم. وانتسابها لحكاية التراثية، إلا أن المسرحية توصل وجودها فى التربة الحياتية اليومية، وتأخذها عبر فرقة الطبل الشعبى دنيا الواقع، مؤكدة ذلك بالشخصيات النمطية فى الريف المصرى، والمسرحيات المستلهمة لاجوائه ، مثل مجذوب القرية وحلاقها، فضلا عن الأغانى الشعبية المستخدمة فى حفلات العرس.

وتظل المسرحية طوال عرضها تمزج بين الحكايتين التراثية والحياتية أو بمعنى اكثر دقة عاملة على إذابة التراث فى الواقع، وقراءة الواقع الناقض على ضوء الماضى المكتمل، فنكتشف مع المسرحية أن هناك عدوا قد غار على البر الشرقى من البلاد، بعد أن خرج من «اللومان» وأسمه «حسان» متماثلا فى المسرحية فى شخصية الملك الباطش التبع «حسان اليمانى الذى أغار على كل بلاد العرب القديمة حتى وصل الى الشام، وأستولى على غالبية مدنها ووصل بجنوده إلى «المدينة العظيمة» مهددا أياها. وطالبا من صاحب السلطان الملك «ربيعة» النظير التراثى للعمدة الحياتى المسمى بنفس الأسم طالبا منه الخضوع لسيطرته لكن هذا الأخير يرفض بشمم الأمتثال لأمر الخضوع، بينما يحاول أخوه «مرة اثناءه عن العناد وقبول مبدأ الذهاب الى عرين الأسد للتفاوض معه، والتراضى معه، وهو ما يضطر العمدة ـ الملك ـ إلى الامتثال له، مما يجعله يفقد حياته ثمنا لهذا التراخى فى المقاومة.

عرس ريفى

وقد بدأت المسرحية بحفل عرس مرح سريع، لهمام ابن مرة» وضباع ابنة ربيعة» حاولت أن تستخدم فيه شكلا احتفاليا ريفيا يسمى «العراسة» يختار فيه العريس أحد المقربين إليه ليكون عرابة وملك الحل ومحركة فى اتجاه يراه. كنوع من الترفيه والتغيير فى إدارة الأمور، ثم تثنى المسرحية بعرس آخر يوطد، أواصر القوة بين «ربيعة» ومرة بزواج الفتى «كليب» ابن الأول بالحسناء «جليلة» ابنة الثانى،إلا أن هبوط نبأ احتلال العدو لبر الشرقى يوقف حفل العرس، ويحوله بموت ربيعة الى ما تم ويصر الفتى كليب على

الانتقام والثأر لقتل عمه واهانة قبيلته وينجح بالحيلة فى الانتصار على غريم، الذى قرر أن يحصل على محبوبته «جليلة» بالقوة التى لا يملكها أهل «كليب» فيفكر الآخير فى الحيلة الشهيرة والتى يخفى بمقتضاها شبابا بواسل ضمن «شوار» العروس المتوجه الى الملك الغاصب «حسان» التبعى، ويتخفى «كليب» نفسه فى زى مهرج العروس، وحينما يحين الحين يهجم الجميع على العدو ويقضون عليه، وبالفعل تنجح عملية الخداع الاستراتيجى، وينتصر «كليب» وتنتهى المسرحية بذلك الانتصار، مزهوة بتحقيق الكرامة.

ورغم نجاح المسرحية نصا وعرضا فى تقديم ذلك التركيب البنائى الجيد للحكايتين التراثية والحياتية، وتمكن المعد فى خلق تباين لغوى بين لهجة ابناء البلاد الصعيدية ولهجة الأعداء البدوية، إلا أن التماثل معدوم بين العدو التراثى القادم من اليمن مغيرا على الشام، والعدو الحالى المتجمع على الحدود الشرقية من كل بقاع العالم، والذى انتصر عليه «كليب» العصرى، ومازال مصرا على حماية حدوده من اطماعه اللانهائية، مما يخل بالصورة الاستعمارية ويفسد الرسالة المسرحية، التى تقف بوضوح ضد التمزق العربى والفرقة بين الأشقاء وعدم الوقوف صفا وهدفا واحد ضد الأعداء المتربصين بالأرض العربية، وهو أمر يستلزم من المبدع - كتابة واخراجا - أن يعى أهمية وحساسية التعامل مع الحكاية الشعبية، ومحاولة إخضاعها لمنطق الواقع وحكاياته الحياتية، فى زمن الجاهلية كان من الطبيعى أن تستعد المعارك الطاحنة بين القبائل . بل والبطون الصغيرة. أما اليوم فلا حاجة لنا لتعميق خلافتنا العربية، بقدر ما نحن بحاجة لتجميع كل الأيدى الشقيقة ضد كافة صور الاعتداء الخارجية.

عرض ممتع

ورغم الملاحظات السابقة فقد استطاع إيمان الصيرفى أن يقدم عرضا ممتعا، سريع الإيقاع، حيوى التقديم، استغل فيه ساحة الحديقة الثقافية استغلال جيدا، واجتهد فى التعامل مع طاقات شابة تكشف عن موهبة حقيقية كامنة بداخل كل منها. وأن لم يسعدها البناء النمطى للشخصيات على ابراز تلك الموهبة واعمال درويش الأسيوطى تفتقد عامةل للشخصيات المركبة، وتستهل التنميط والبناء الخارجى للشخصيات الدرامية، ومع ذلك فقد أعلنت الموهبة عن نفسها. بقوة حضورها فى العرض المسرحى مثل موهبة كل من حسام فياض «كليب» نوران «جليلة» ومجدى إدريس «نبهان» وعبدالرحمن الصياد «جساس» ووفاء السيد «حجلان» العرافة ضاربة الرمل، الى جانب الممثلين المخضرمين،

عبدالوهاب خليل، بهلول القرية، ومحمد خيرى «مرة» مع أحمد إسماعيل «الراوى» وملحن أغانى العرض، ورفيقته فى الغناء والأداء التمثيلى عبير مكاوى، وكذلك كافة صناع هذا العمل الذى يثبت بالكتابة عنه أنه يستحق المناقشة واثبات الوجود.

أخبار النجوم ٨/١١/٩٨ عدد ٣١٨

بيكمان في القاهرة لأول مرة

بقلم: حسن عطية

بعد سنوات من وجوده على الساحة المسرحية.. عرف «مسرح الشباب» اتجاهه الصحيح الذى «ضل» عنه كثيرا.. وقد كان لتعيين واحد من شباب الحركة المسرحية مديرا لهذا المسرح، اثره الكبير فى مسيرة مسرح الشباب فى طريقه الصحيح.. وقد بدأ هذا المدير الشاب عمله بمنهج وخطة تفقان واسم المسرح، ولم يتذرع بعدم وجود مكان ثابت يعمل عليه.. كما عمل على تزامن التدريب على الورش االابداعية مع العمل فى المسرحيات التى يقدمها.. وكانت أحدث أعمال مسرح الشباب، مسرحية أمام الباب، أو «بيكمان أمام الباب»، كما أسماها كاتبها الألمانى «فولفا جانح بورشيرت»، والتى ترجمها د. مجدى يوسف استاذ اللغة الألمانية بجامعة القاهرة، وصدرت فى كتاب عن إحدى دور النشر بلبنان عام ١٩٥٠.

هذه المسرحية هى تجربة جديدة يقوم بها مجموعة من طلبة معهد المسرح مع بعض خريجيه الجدد، الذين لم يعيشوا زمن الحرب ولم يدركوا أهوالها.. وقد يكون احتفالنا هذا العام بمرور ٢٥ عاما على نصر اكتوبر وراء اختيار المخرج لهذا النص، الذى يحكى ببراعة من خلال قصة انسانية ما تفعله الحروب بالشعوب والبشر والنفوس.

وبطل المسرحية بيكمان جندى عائد من الحرب بساق خشبة بعد أن بترت ساقه فى المعارك، ولكنه يصدم برؤية زوجته فى أحضان غيره، فيهرب إلى النهر فى محاول يائسة لانهاء حياته.. ويسخر منه النهر، بينما الشخص الآخر يقف أمامه محاولا أن يعيده إلى الحياة، وتلتقطه فتاة من على حافة النهر وتأخذه لبيتها وتحاول أن تدفئة بملابس زوجها الغائب منذ ثلاث سنوات وحين يشرع «بيكمان» فى ارتداء ملابس الزوج، يستشعر وقع أقدام تقترب من المنزل، ويدخل الزوج عائدا من الحرب هو الآخر وقد فقد ذراعه، ويسأل بيكمان عن سر وجودة، داخل المنزل، فيهرب عائدا للنهر ، فلا يستطيع مواجهة

الموقف، ويأخذه الأخر لمنزل الجنرال الذى يستعد لقضاء سهرة من زوجته، ينصح «بيكمان» الذى مازال يحتفظ بمنظار ضخم من أيام الحرب بإستغلال منظره الكوميدى فى التمثيل المسرحى لاضحاك الناس، ويحاول «بيكمان» بمساعدة الآخر الحصول على فرصة لأضحاك الناس فى السيرك ولكن المدير يرفض لأنه مازال مبتدئا وعليه أن يجرب ويختبر الحياة أولا!

ولم يبق أمام «بيكمان» إلا الذهاب لبيت والديه، بعد أن فقد بيته وزوجته، وهناك يجد البيت ولكنه لا يجد اللافتة النحاسية بجواره، ولم يجد والديه، وعندما سأل عنهما الساكنة الجديدة اخبرته بوجودهما بالمقبرة رقم «٥٠»، ويصاب باليأس من جديد.

ويقابل الجنرال والفتاة وزوجها ذى الذراع المبتورة، والذى يذكره بأنه لم يكن مقتولا فقط إنما قاتلا ولا يستطيع «بيكمان» الاحتمال ويناشد الموت بشدة حتى يشعر بتوقف أجهزته تدريجيا.

قصة حياة المؤلف

وقد كتب «فولفا جانج بورشيرت» مجموعة من القصص القصيرة ومسرحية واحدة، وهى بيكمان أمام الباب».. وكان ضابطا بالجيش الألمانى. والمسرحية تحكى قصة حياته، فحين رجع بعد اشتراكه فى الحرب العالمية الثانية، وجد زوجته تخونه واحس بضياع وشتات معنوى وكآبة هم وفقد توازنه النفسى والعاطفى والفكرى، فحمل الكلمات التى عبر بها عن مشاعره وافكاره الحقيقية يه كما يراها ويمسها تجاه العالم حتى وأن شكلت فى بشاعتها وفظاعتها صورة بيكمان لكل من سمع بها أو قرأ عنها وشاهدها. وقد عرضت المسرحية لأول مرة فى يوم ٢٢ نوفمبر عام ١٩٤٧ على أحد مسارح «هامبورج» وهو اليوم التالى لانتحار مؤلفها وكان عمره ستة وعشرين عاما.. وحققت المسرحية نجاحا فائقا، تجول العرض فى معظم المسارح الألمانية، وترجمت إلى كثير من اللغات الأوروبية، ونشرت فى كتاب اثناء عرضها على المسرح وتحولت فى نفس العام إلى فيلم تليفزيونى باسم «حب ٤٧»، وتعتبر مسرحية «بيكمان» أمام الباب» من أهم المسرحيات فى تاريخ الدراما الألمانية الحديثة، التى واجهت وسجلت ويلات الحروب، وعبرت عن تدمير الحرب لأمال وأحلام الشباب الألمانى، وكتبت عنها مئات المقالات واعتبرها النقادالألمان أشهر مسرحيات المنهج التعبيرى، أو بتعبير اكثر دقة «المدرسة» التعبيريةالتى ظهرت فى ألمانيا بتأثير من الحرب العالمية الثانية، وذاعت شهرتها بعد انتهاء الحرب وكانت بدايتها

فى الفن التشكيلى على يد الفنانين «ماكس بيكمان، المسرح والسينما وتبحث التعبيرية فى كيفية تخريج الانفعالات الخاصة بالفنان مباشرة بدون تنميق أو تهذيب محدثة صدفة قوية للمتلقى.

أخبار النجوم ٩٨/١٢/١٩ عدد ٣٢٤

ولذلك فهى قد صدرت كل مالم يكن متاحا وجوده من قبل فى الفن، وبسببها تمت مطاردة أغلب فنانى التعبيرية، نتيجة لعرضهم المشاكل الحياتية والسياسية والاجتماعية، بشكل صريح ودون مواراه على الملأ وبعد انتشارها فى المانيا انطلقت الى كافة دول أوروبا وهى مذهب يصلح لكل زمان ومكان، وللآن يوجد اتباع كثيرون لهذه المدرسة فى كل فروع الفنون المختلفة، فى غالبية دول اوروبا.

الفزع يتربص بالأنسان

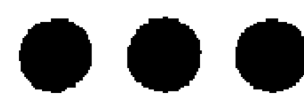
وقد عبر الكاتب فى مسرحيته عن بشاعة الحرب فى تدميرها للأخضر واليابس وكل شىء حين يصير الفزع هو المتربص دائما بالانسان الذى يحتاج الحب والحنان والدفء والانسانية المفتقدة، حيث «يختلط الذكريات بالحقيقة المرة التى يعيشها، فكل ما ينطق به يعطى انطباعا بطلب الموت. ويحاول الآخر (او نفسه التى يريد أن يهرب من مواجهتها) ان يرده الى الحياة، فى محاولة لتقبلها والتأقلم معها فى شكل الجديد، الذى يراه مختلا وغير صحى، فقد كانت كل كلماته تنادى الموت وتناجيه، وترى فيه الخلاص من الجدران الصماء والخواء المشوه البارد المزيف، وهو متمسك بمنظاره رغم انتهاء الحرب، لانه مازال يعيش الماضى لعدم رغبته أو استطاعته الحياة فى الحاضر. انه يحاول ان يأخذ الجميع الى الماضى هربا من العالم النفسى الذى تعرف عليه حين عودته، وادرك فقده للمشاعر والأحاسيس الانسانية فيمن حوله.. وقد قضت الحرب على كل شىء جميل، وحتى الحقيقة لم يعد قادرا على الوصول اليها.. فهو انسان فقد كل شىء الحب والبيت والأمان والرعاية والصحة والأمل. ولم يعد لديه سوى اليأس والاحباط والجوع و «العرج».. انها حالة انسانية شديدة الحساسية والتعقيب وقد احس بها المؤلف فكتبها كصرخة احتجاج قوية موجهة للبشرية، ومعلنة عجز الحرب عن تحقيق الأمان.

شهادة للتاريخ والبشرية

ولأنه كان فى قمة يأسه واحباطه خشى ان تعرض المسرحية ولا يحقق العمق والشهادة التاريخية والانسانية المطلوبة، كان انتحاره صرخة عالية دموية، يقول من

خلالها لقد قلت كل ما احسسته وعشته وفهمته. وهذه شهادتى للتاريخ والبشرية. ويحسب للمخرج الشاب حسام الشاذلى تعريف جمهور المسرح المصرى بالكاتب الألمانى «بورشيرت»، الذى يقدم فى مصر لأول مرة.. وقد حذف مشهد البداية لانه لا يتماشى مع مبادئنا الدينية، وكذلك كل الاشارات التى تحدد الزمان والمكان، بتحديد وضع المانيا أثناء وبعد الحرب العالمية الثلانية، ليصبح الحدث على المسرح هو الحقيقة فى زمانها ومكانها المعروض.

كما اختصر «المونولوجات» الطويلة لبيكمان، بحيث اصبحت الشخصية اكثر وضوحا، حتى لا يتشتت المتفرج ويستطيع متابعة الحدث بتركيز.. كما كان اسناد شخصية بيكمان لثلاثة ممثلين فرصة لاظهار مواهب جديدة متنوعة ومتغيرة فى الأداء والتعبير الفنى، وهو شكل من اشكال التعبير الحركى، مع تأكيد النفس للحدث، حيث بيكمان العائد من الحرب، والمحبط اليائس. العاجز و المشوش المصدوم فاقد المأوى والمكان، أى ان ليس واحدا فقط بل هو كل العائدين من الحرب، ويتساوى فى ذلك بيكمان وذو الذراع المبتورة، فى التعبير عن حجم المأساة التى عاشاها مستحضران صور الحرب والدمار والقتلى والخواء النفسى والعاطفى، الذى احساه عند عودتهما. وكان مشهد الرقصة تقليديا من ناحيتى التصميم والأداء.. والمشهد الأخير كان فى حاجة الى اعادة نظر من المخرج، فقد كان اعادة مطلولة لما يحويه العرض من الصورة المسرحية الخشنة والخيال والحقيقة والأمنية والاحباط واليأس. ومن ابرز عيوب العرض الديكور والاضاءة، وهما من أهم عناصر العرض المسرحى.. ولكننا نلتمس العذر للمخرج بعدم تنفيذ خريطة الاضاءة بالشكل المرجو، لعرض المسرحية على خشبة مسرح الطفل الذى ما يزال فى مرحلة تجهيزة الفنى، ويقف فقر الديكور عقبة امام الابداع، لكونه عنصرا مهما فى اضفاء الجو المساعد للأداء. وقد أدى الممثلون حسن يوسف واحمد زاهر ويحيى احمد وجيهان سلامة وحسام الشاذلى ومحمد ابراهيم وكمال عطية وجيهان مرسى وسامية محمود ادوارهم بفهم وتعبير متميز وبانفعالات المختلفة، وذلك حسب طبيعة الشخصية ولم نلحظ اى مبالغات الأداء التى تصاحب مثل هذه العروض، رغم قلة خبرة الممثلين، وان بدأ الجنرال متعجلا لظهور امكانياته فى استخدام تعبيرات وحركات الاضحاك المسرحية التى خرجت بالشكل العام للعرض فى هذا المشهد عن مساره المرسوم، والذى تفرضه طبيعة الكتابة والتناول الفنى.



لقد كان العرض صورة حية للأحباط والتمزق التمزق النفسى والعاطفى.. التى ارجو الا تصيب شبابنا المبدع الذى قدم هذه التجربة المسرحية الجيده واتمنى ان ينظروا اليها باعتبارها حالة أو نموذج مسرحية مثيرة تعاملوا معها بجدية واهتمام وتنتهى بنهاية العرض، لمواصلة مسيرتهم الفنية بتفاؤل وامل وحب للحياة والسلام.

سعاد لطفى

مسرح الشباب الحكومى هو أكبر دليل على مدى كذب الاهتمام الحكومى الرسمى بشباب مصر.. فالمفترض ان هذا المسرح هو القناة المسرحية الشرعية للتعبير عن أمال واحلام الشباب وألامهم، ليس فقط الشباب من المبدعين ولكن أيضا من المتلقين.. أى الجمهور .. ولكن لأن الحكومة ممثلة فى هيئة المسارح المظلمة أكتفت بالشعارات الفارغة عن الشباب الذلك مات مسرح الشباب لحكومى ولم يعد يتذكره احد إلا مع حدوث معجزة احيانا تتمثل فى عرض مسرحى يحمل اسم فرقة مسرح الشباب يتم تقديمه سرا فلا يراه أحد.. من الشباب أو الشيوخ..

تبديد المال العام

فى مسرحيات لا يراها أحد !

حتى لا نتهم بالتجنى على احدى فرق هيئة المسارح المظلمة نؤكد ان فرقة مسرح الشباب الحكومية ليست فرقة بالمعنى العروف بعد أن حولتها الهيئة الى «مخزن» للمغضوب عليهمن الفنانين والاداريين، ولأنها ليست فرقة بل مجرد «مخزن» لم توفر الهيئة لها مسرحاً تقدم عليه عروضها، وهى الحقائق التى أدت الى استقالة مدير مسرح الشباب السابق الدكتور محسن مصيلحى، ورغم ذلك لم تفكر الهيئة فى اصلاح حال فرقة مسرح الشباب واستمر الوضع على ما هو عليه.. وجود شكلى لفرقة وهمية بلا مسرح.. ولكن حتى لا تتهم الحكومة وهيئة المسارح المظلمة باهمال الشباب وهو ما يتعارض مع توجهات الدولة المعلنة لذلك يتم تقديم بعض المسرحيات السرية باسم الشباب تهدر خلالها مئات الالوف من المال العام ولا يشاهدها أحد رغم ما قد يحمله بعضها من علامات تدل على مدى حاجة ورغبة الشباب من المبدعين لتقديم فنهم للناس حتى ولو فى اماكن سرية وبلا جمهور تقريبا كما يحدث الأن مع مسرحية «بيت من لحم» التى تعرض فى بيت زينب خاتون الاثرى ويشاهدها عشرة اشخاص على الأكثر !!

المسرحية رغم عجز هيئة المسارح المظلمة تقدم الدليل من جديد على أن شباب المسرح بخير، فبعض صناعها سيكون لهم شأن فى الحركة المسرحية.. أعداد رشا خيرى واخراج عاصم نجاتى ، ديكور هشام جمعة أشعار مصطفى سليم بطولة النجوم الصغار منال زكى وانتصار وأمانى يوسف وهند حسنى ورشدى الشامى الذين تعاونوا فى تقديم مقطوعة مسرحية جديرة بالتشجيع رغم ظلم مكان العرض لها لأن المسرحية لا تتوافق مع بيت زينب خانون كأثر لم يستغل فى العرض المسرحى فأصبح مجرد مكان لسد الفراغ لعجز الهيئة عن توفير مبنى مسرحى للفرقة، ورغم ذلك استطاع شباب المسرحية اكتساب احترام المشاهد لتغلبهم على عدم ملاءمة المكان للمسرحية وأيضا ببراعتهم فى توظيف عناصر العرض المسرحى لخدمة هدفهم فالإعداد الدرامى لم ينزلق خلف الايحاءات الجنسية الكامنة فى قصة يوسف ادريس بينما واضح الحاجة الانسانية بضرورية للرجل وأهمية وجوده للبنات الثلاث فى الأسرة الفقيرة التى فقدت عائلها فأصبحت بلا رجل فتشجع البنات الأم على الزواج من الشيخ الأعمى الذى يقوم بزيارتهن حتى يصبح للبيت رجل.. ثم تتغلب الحاجة البيولوجية فتندفع الفتاة الكبرى الى معاشرة زوج الأم.

وحتى لا يصدم المخرج الحس الاخلاقى للمشاهد، ورغم الأمكانيات المتاحة فى الموضوع لاستغلال الاشارات والايحاءات الجنسية فإنه ابتعد تماما عن كل المشهيات المعتادة فى العروض الرخيصة واكتفى بالاشارة الدالة على الحالة النفسية للشخصية ومع كل هذا النجاح فى تقديم حالة مسرحية لا تخدش الحس الاخلاقى، الا أن العرض المسرحى وان كان قد أبرز الفقر والحرمان المادى والجنسى الا أن النهاية المفتوحة بعد المواجهة بين الأم وبناتها ورغبتهن فى الحصول على حقهن الطبيعى حتى ولو كان بطريق غير مشروع لابد وان يضعنا أمام حقيقة الدوافع الاجتماعية والاقتصادية المؤدية الى حالات الانحراف الاخلاقى التى تملأ صفحات الحوادث يوميا وكأن شباب مسرحية «بيت من لحم» يهدفون الى جذب الانتباه الى ما هو أكثر من مجرد التعبير عن شريحة اجتماعية لا تستطيع الحصول على حقها المشروع فى الحياة.

يبقى أن يجد نفس الشباب فى عرضهم القادم موضوعا يتفق أيضا وهموم الشباب غير الجنسى خاصة ان الأمل فى ابداعهم كبير رغم ان مسرحية «بيت من لحم» قد ظلمها عرضها فى بيت زينب خاتون فلم يشاهدها احد فى حين أن تقديمها فى قاعة يوسف ادريس بالمسرح الحديث يوفر لهيئة المسارح المظلمة فرصة اضاءة المسرح مع تكريم يوسف ادريس بجانب العلاقة الحميمة بين المشاهد والعرض، هنا فى حالة وجود

تخطيط سليم في هيئة المسارح التي يصر اصحابها على تبديد المال العام على مسرحيات لا يراها احد، سواء في بيت زينب خاتون أو أي مسرح «آخر

د. حمدى الجابرى

الوفد العدد ٧٨١ ـ ١٩٩٩/٢/١١

ليس علي الأعمي حرة!

بقلم: زينب منتصر

من قلب عالم د. «يوسف إدريس القصصي.. المفعم.

بالكشف والعمق.. الشجن والألم.. الشهد والدموع.. ومن على شراعه الذى يبحر فى اتجاه المسكوت عنه.. ليكسر به حائط الصمت الرهيب.. ويشق طريقا بين المخطورات الاجتماعية، والضرورات الإنسانية.. من هذا العالم يختار المخرج الشاب «عاصم نجاتى» قصة «بيت من لحم» والتى أعدتها مسرحيا «رشا خيرى» ليقدمها فى تجربة دافئة، حية، تستحق الوقفة والتأمل، من الواضح لنا.. أن عدداً من التجارب المسرحية الشابة.. قد جمع بينها مؤخرا، توجهها صوب الرواية، والقصة المصرية.. لتلتقط منها بذور خصوبة، وعذوبة وغنى فنى وفكرى معا.. تعويضاً عن ذلك الجفاف الذى ران على كثير من النصوص المسرحية المستحدثة.. بعد ان نات بنفسها عن معالجة أكثر القضايا حميمة. وحيوية فى مجتمعنا.. لذلك فإننا أمام دخول مسرحى مشروع إلى عالم الرواية.. استلهاما لحاجة ناقصة.. وبحثا عن تصحيح لمعادلة مختلة..

فوق هذا الطريق رأينا على سبيل المثال.. «الطوق والإسورة» المأخوذة عن رواية «يحيى الطاهر عبدالله».. وأيام الإنسان السبع» للروائى عبدالحكيم قاسم.. ومؤخراً «خالتى صفية والدير» للروائى الكبير «بهاء طاهر» وجميعها بجمع بينها مع اختلاف فى الدرجة والقماش الفكرى.. انها تتميز بمعمار فنى متقن.. وخصوصية فكرية ضاربة فى الجذور.. وبحثا عن صعد الحرائق الجنوبية.. عن متوالية الجوع المادى والحرمان الروحى.. عن الرجل والمرأة.. فى ظل أسوار تقاليد قدت من صخور أسوان.

وتجربة «بيت من لحم» ليست بعيدة عن هذا السياق.. فماذا تقول؟ وما الذى أكسبها هذه الحيوية والنضارة.. رغم أن تاريخ كتابتها يرجع إلى بداية السبعينيات .. أجاءت.. الحيوية، والخصوصية.. من طبيعة مكان العرض؟! أم من عمق القصة وعنف صراعها

الدامى الصامت؟! أم أنها انعكاس لتلك الطاقة الشابة التى ساهمت فى إضاءة هذه التجربة بفن وفهم؟ أم أن الأمر يعود فى النهاية إلى عناصرها مجتمعة؟

إذا بدأنا بالمكان وخصوصيته.. فخلف الجامع الأزهر .. يقع منزل أثرى يدعى «زينب خاتون».. وهو مكان يشى بكل ملامح الجمال فى العمارة الإسلامية العريقة.. وفى البهو أو الساحة العتيقة لهذه الدار.. يقدم العرض.. وهذا البهو المحدود المساحة.. ينفتح على ابواب عدة.. حيث يجلس المتفرجون على أرائك من خشب مجبرين على أن يتأملوا.. دقة العمارة وجمالها.. متسربة إلى أرواحهم .. مفردات المشربيات المصنوعة من الأرابيسك وخطوط السلالم الخشبية المحفورة، والأرضية الحجرية الصلبة، تحت سماء مفتوحة، ينسكب قمرها ونجومها على رؤوسهم دون فاصل فليس ثمة سقف وليس ثمة ستائر، وما أن تطفأ الأنوار حتى يضىء القمر.. ثم يبدأ العرض وتواجه سريراً ذا أعمدة نحاسية صدئة، حوله صناديق ثياب، وطبلية، ومنضدة متآكلة، ثم تكتمل فى صورة بطاطين وأردية ثم تكتمل الدورة بالنسبة للمتفرج.. عندما تنطبق عليه الحلقة.. فيكتشف أنه جزء من مفردات اللعبة التى يبصرها..

إن الأرملة وبناتها الثلاث .. يعشن فى هذا البيت.. المكون من حجرة واحدة.. ليس فى صدر واحدة منهن غير الشكوى من الحظ العثر، ومن الفقر المقيم.. فقد فقدن الأب.. ولا تزال الأم متشحة بالحداد.. ولكنهن جميعا لا يفتقدن الحياة الرغدة والمريحة فحسب.. وإنما يفتقدن الرجل أولاً.. الأم تعمل غسالة فى بيوت الأكابر.. والأبنة الكبرى عائشة خادمة.. والوسطى بائعة متجولة.. والصغرى تلتقط رزقها من هنا وهناك.. والبنات الثلاث يحاولن أن يلفظن اليأس الذى يدب فى حياتهن بشكل عنيف.. وذلك بدفع الأم دفعاً إلى أن تتزوج الرجل الوحيد.. والزائر الأوحد لبيتهن وهوت المقرىء الكفيف «محمد».. وتستجيب الأم لبناتها.. وتتزوجه على أما أن يتبدل الحال.. وتنقشع سحابة اليأس والصمت، وتعثر كل واحدة من بناتها على ابن الحلال.. الذى يمثل الأمل الوحيد للخروج من الشرنقة..

يسعد المقرىء بالأرملة رغم أنها تكبره فى السن.. كما تسعد هى به.. وتتبدل حياتها بهجة وسعادة.. الأمر الذى ينعكس على وجوه بناتها قنوطا وحسرة.. فقد ظل حالهن على حاله.. فلا رجل يأتى ولا زائر يقرع الباب.. بينما أضيف إلى فقرهم المادى.. فقر روحى زادهم جوعا على جوع .. ولم يعد ثمة سبيل .. سوى أن تختلس كل

واحدة منهن مكانها يوما بجوار الكفيف بدلاً عن الأم.. وحين تكتشف الأخيرة المأساة.. تلوذ بالصمت ولا تستطيع المواجهة.. وكما يلوذ الكفيف بالصمت أيضا.. تلوذ البنات الثلاث.. هكذا يعلق د. «يوسف إدريس» فى نهاية قصته قائلا: والمقرىء الكفيف الذى جاء معه بذلك الصمت.. وبالصمت راح.. يؤكد لنفسه أن شريكته فى الفراش على الدوام.. هى زوجه وحلاله.. وحاملة خاتمة.. تتصابى مرة أو تشيخ تنعم أو تخشن، ترفع أو تسمن، هذا شأنها وحدها.. بل هو شأن المبصرين ومسئوليتهم وحدهم، هم الذين يملكون نعمة اليقين، وهم القادرون على التمييز، وأقصى ما يستطيعه هو الشك والشك لا يمكن أن يصبح يقينا إلا بنعمة البصر.. وهو أعمى.. وليس على الأعمى حرج.. أم على الأعمى حرج؟

ود. «يوسف إدريس» يوعز إلينا بأن الجميع قد تواطأ.. أما العرض المسرحى فإنه يعمد إلى تبرئة الكفيف رامياً بالتبعة كلها على المرأة.. التى تحاول أن تحقق وجودها، وتشبع احتياجها.. حتى لو كسرت فى سبيل ذلك كل القيم والمبادىء» وهو تفسير جزئى، ضيق ووحيد الجانب .. لأن «إدريس» لم يكن يبحث عن إدانة بقدر ما كان يكشف عن مدى التكيف الاجتماعى للبقاء والاستمرار.

غير أن التجربة فى مجملها.. تحملنا إلى عالم من الفرجة والمتعة الحقيقة.. ساهم فيها حضور ممثلين إدوا ادوارهم بصدق، وحيوية دون افتعال.. «منال زكى» فى دور الأم.. و«أمانى يوسف» فى دور عائشة الأبنة الكبرى، وانتصار فى دور الابنة الوسطى.. و «هند حسنى» فى دور مريم الصغرى. أما «رشدى الشامى» فى دور الكفيف.. فهو اكتشاف رائع.. أمتعنا بخفة ظله، وبادائه السلس العميق.. بعض التحفظات يمكن أن تقال على الإعداد والإخراج.. ولكننا أمام تجربة ناجحة مشحونة بالفرجة والمتعة.. والمعرفة.

شندويل يبحث عن عروس.. في بيت من لحم

بقلم: حسن سعد

المسرح يقدم فى أى مكان.. فى قاعة فى جرن فى الشارع فى ساحة خلاء فى النوادى.. الهم ان يكون هناك مسرح جاداً.

وهذا ما فعله مسرح الشباب هروباً من عدم وجود دار عرض له، حيث يقدم فى صحن بيت زينب خاتون بالحسين العرض المسرحى (بيت لحم) وهو مأخوذ من قصة للدكتور يوسف

إدريس.. والعرض فى اجماله جيد لطرحه عدة اشكاليات هامة من أهمها أشكالية المسرح الفقير وهذا الاصطلاح ليس معناه تقديم عمل ضعيف وانما تقديم عمل جاد فأفكار كبرى بمفردات وعناصر مسرحية بسيطة تستعيض فى غناها بالقضية المطروحة والاداء التمثيلى.

كذلك اشكالية (المسرحة) التى تعتمد على مسرحه القصة والرواية وتحويلها الى عمل مسرحى وان كانت هذه الاشكالية فشلت فى كل المحاولات لأن المسرح يكتب مسرحا وبشكل مباشر ودون وسيط كالقصة والرواية ولأن المعالجة المسرحية تختلف عن معالجات الأشكال الفنية الاخرى وهذا ما وقع فيه عرض «بيت من لحم» لحيثيات أن هذه القصة لا تصلح فى الاساس كمادة مسرحية تتوفر لها جماليات المسرح.

لذلك حاولت معدتها رشا طه ان تضفى عليها جو المسرح دراميا وأن بدا ضعيفا الى حد بعيد والحدوتة أشبه بسهرة تليفزيونية عرضت منذ سنوات غير قليلة بعنوان (شندويل يبحث عن عروس) حيث امرأة أرملة لديها ثلاث بنات ويأتى شندويل لخطبة الفتاة الكبرى فترض ثم الثانية والثالثة وفى النهاية يتزوج الأم.

والقصتان من حيث الشكل متشابهتان غير أن ثمة اختلافا قليلا فى الموضوع فالأم روحية هنا أرملة تعانى بناتها من عدم زواجهن وأهمالهن من قبل شباب الحى ويتردد عليهن الشيخ الضرير ووسط هذا اليأس يفكرن فى الزواج منه لكنهن يقترحون أن تتزوجه أمهن لعل وعسى يفارقهن النحس.

ويحدث الزواج وتغار البنات من امهن لدرجة ان الابنة زينب الوسطى تحاول مراودة الزوج الضرير وتكتشف الأم بالصدفة من هذا الشيخ.

كل هذا مجرد حكى فاين الدراما هنا؟.. الصراع يظل صامتا والحدث ساكنا دون صعود وهبوط ولحظات ذروة أو هجوم على (الفعل الساكن) الذى يفجر ابعاد القضية وهذا ما وقعت فيه المعدة ربما لقلة خبرتها فى الكتابة المسرحية من ناحية وقلة خبرتها فى قراءة الواقع اجتماعيا وسياسياً حيث يأتى العمل مفرغا من المحتوى دون التركيز على الاسباب والحتميات الدرامية وكأننا أمام قصة تروى دون ركائز فكرية.

لذلك حاول جاهدا المخرج الشاب عاصم نجاتى ان يملأ الفراغات الدرامية بالجهد فى الحركة المسرحية وأداء الممثل بل نجح أيضا فى الاهتمام بسينوغرافية المكان حيث استغل صحن البيت والسلالم والشرفات بشكل جيد يكسر طابع الحكى وضعف المضمون بالاضافة الى استخدامه وحدات بسيطة من الديكور كالسرير الحديد القديم وسهولة تحريكه يمينا ويساراً ووسط الصحن والطبلية ومجموعة صناديق ملابس الفتيات.

ورغم أن الجو العام يشى بطبيعة العمل الا أننا لا نسعى الى تقديم (مينفستو) مع كل مشاهد لكى توضح له مـاذا يريد العمل طرحـه من خطاب مـسرحى بل كان يجب على المعدة أن تسقط احداثها ومضمونها على الواقع اجتماعيا وسياسياً ولمذا وصل حال هذه الأسرة الى درجة الفقر الشديد خاصة وهم يمثلون فئة كبيرة من المجتمع.

الممثلون: رشدى الشامى طاقة كوميدية هائلة ويحتاج الى فرصة حقيقية لكى يبثوا مكانة كبيرة ومنال زكى امكانياتها أكبر بكثير من الدور الذى لعبته لكنه مناسبة وانتصار ممثلة واعدة لو منحت الفرصة المناسبة ولعبت شخصية زينب المحورية والذى (اجضتها الدراما وكذلك امـانى يوسف وهند حسنى فقد ظهرتا فى صورة جيدة وطبيعة دور كل منهن. اما أشعار مصطفى سليم فقد كانت فى حاجة الى عمق أكثر كخط أو معادل غنائى لما هو نـاقص فى الدراما والموسيقى لهشام طه نفس الشيء وبدى ديكور هشام جـمعة مؤديا للغرض رغم بساطته وأن كان فى حاجة الى أعمال الخيال المعهود لديه.

أخبار النجوم، العدد ٣٠٣/ الصادره ٢٥ يوليو ١٩٩٨ تحت عنوان تياترو

يوسف إدريس.. في بيت زينب خاتون

بقلم: نبيل بدران

فى مـوسم ١٩٥٦ ـ ١٩٥٧ قـدم المسرح القومى أول مـسرحـيـتين ليـوسف أدريس (جمهورية فرحات) و (ملك القطن) إحداهما كانت فى الأصل قصة قصيرة حولها هو إلى مسرحيـة. ومنذ ذلك الحين لم يجرؤ أحد على تحويل إحدى قصص يوسف إدريس إلى مسرحية سوى رشا خيرى التى أعدت لمسرح الشباب قصته الفذة (بيت من لحم) المعروضة فى بيت زينب خاتون من إخراج عاصم نجاتى.

الإقدام على تحويل هذه القصة بالذات إلى مسرحية أشبه بالمغامرة المحفوفة بالمخاطر – لأن المهمة عسيرة حتى بالنسبة للمحترفين من المعدين – لن المعدة الشابة رشا خيرى خريجة المعهد العالى للفنون المسرحية لك تتعلق بالبدايات السهلة المأمونة، وأنت مدركـة لأن المقـارنة ستكون واردة ومـتوقعـة – بل ومطلوبة – بين النص الأدبى وبين النص المسرحى .. فكل من قرأ القصة البديعة (بيت من لحم) سيبحث بالتأكيد عن الفروق والاختلافات بينها وبين العرض المسرحى:

* الاختلاف الأول - وأن الأرملة وبناتها الثلاث يعشن ويتحركن داخل غرفة هى أشبه بالسجن - ليترافق وليتزاوج سجن البدن مع سجن الروح .. فالانتظار الطويل مرير.. ،(العرسان لا يجئون) - والفقر حرمهن من أبسط مباهج الحياة.. والقبح حرمهن من مباهاة الأنثى بجمالها وبدلالها .. بل ومن شعورها بوجودها - أنه الحرمان من كل شيء .. الحرمان بآفة مستوياته ودرجاته المذلة والمهينة لكرامة ولآدمية البشر - وكلما طال ودام سجن البدن مع سجن النفس تبدو الحجرة كالمقبرة التى تدفن فيها أجمل الأحلام التى أحبطتها قسوة وسطوة الفقر الذى يهز أرسخ القيم ويسحق أعتى التقاليد.. بل ويبرز ما هو ممنوح ويبيح ما هو محرم - مثلما أباح وبرر للبنات التمرد على واقعهن المحزن فى محاولة يائسة وأخيرة للتخلص والتملص من عذاب الأنثى القبيحة التى بداخلها جموح الرغبة وسعيرها وظمأ الصحارى القاحلة للماء الذى تأخر طويلا ظهوره وهطوله - فلجأن إلى حيلة ولعبة الخاتم لتحقيق ما هو غير مشروع .. وشاركن الأم فى زوجها الشاب الضرير الذى لم يعد يهمه أن يسأل عن صاحبة الخاتم .. فبمنطقه هو (ليس على الأعمى حرج) .. فلو نطق الصمت تكلم سينطلق ـ وستنطلق الفتيات الثلاث بالحقيقة المرعبة - لن فكرة سجن الجسد والنفس معا التى هى أساس محورى فى قصة الدكتور يوسف إدريس أو المبرر لذلك الخروج على الأعراف أو الدافع القهرى لمعاشرة البنات لأمهن فى الزوج الضرير - هذه الفكرة لم تتأكد بالدرجة الكافية فى العرض الذى لم يتمسك بالغرفة الخانقة للأحلام وللرغبات التى اختارها المولف عن عمد ووعى لشخوصه التى حاصرها وسكنها الفقر الذى حرمهم من كل شيء - واختار المخرج عاصم نجاتى ربما لظروف خاصة بمسرح الشباب الذى ليس له مقر ثابت ودائم حاليا - بيت زينب خاتون متمركزا بالعرض فى ساحة البيت الواسعة التى شغل فراغها مصمم الديكور هشام جمعة بقطع وأدرات بسيطة متآلفة ومتجانسة معها كمكونات طبيعية للبيت دون تزيد ولا مبالغة فى التخيل - وهذا الاتساع .. وهذه الرحابة .. بددنا وخفقتا من فكرة ومغزى سجن الجسد والنفس التى هى أساس لقهر الحرمان المادى والمعنوى .. فالضيق النفسى نابع من ضيق المكان (الحجرة) ـ وكيف يجيء يتصاعد الشعور بالاختناق والاحساس بالحصار داخل هذا.

البيت المتسع الرحب الذى من طابقين؟

● الاختلاف الثانى أن الأرملة المسئولة عن بناتها الثلاث بعد رحيل الزوج والأب هى وحدها التى تعمل (تغسل) فى بيوت الأغنياء لتنفق على البنات اللاتى أباحت لهن

معدة النص رشا خيرى حق العمل مثل الأم - والعمل مهما كان عائدة المادى يعطى ويمنح الفتاة أو المرأة قوة وصلابة فى مواجهة الحياة والبشر. ويخفف بالتالى من الشعور بقهر الفقر.. وما دمن يخرجن يوميا من الغرفة - فامكانيات التعاون والتلاقى مع الآخرين - خاصة مع الرجال - قائمة وممكنة.. بل وفرص العلاقات العاطفية ولو من جانب واحد جائزة.. وهكذا وجدنا كمشاهدين البنات فى العرض المسرحى يتحدثن عن البقال أو المكوجى - وعموما عن الرجال الذين حرمن فى القصة الأصلية من مجرد رؤيتهم بشكل عابر.. ومهما كانت الفتاة قبيحة فقيرة - فمن حقها أن تحب وأن تحلم بالزواج مثل كل الناس - لكن الخروج اليومى من أجل مزاولة العمل قلل من الشعور بالعزلة وبالحرمان اللذين عجلا بالانجذاب للضرير زوج الأم ومهدا لممارسة ما هو غير شرعى.

● الاختلاف الثالث: لعبة الخاتم التى هى أساسية فى القصة الأصلية.. وهى لعبة شديدة الوضوح تحددها الجمل الأم التى كتبها الدكتور يوسف إدريس (الخاتم بجوار المصباح... الصمت يحل فتعمى الآذان... فى الصمت يتسلل الإصبع... يضم الخاتم.. فى صمت أيضا يطفأ المصباح .. والظلام يعمم.. فى الظلام ايضا تعمى العيون.... الأرملة وبناتها الثلاث... والبيت حجرة والبداية صمت) - هذا التصوير الأدبى الموجز البليغ يقدر الاعداد المسرحى على تحويله الى صور مسرحية - ربما السبب الحقيقى هو الرقابة على المصنفات الفنية التى أفرغتها لدرجة الجزع والهلع فكرة انتقال الخاتم من إصبع الأم إلى أصابع الفتيات من اجل اجتذاب الشاب الضرير- مع الموقف كما صاغه يوسف إدريس لم يستهدف أبدا الاثارة الجنسية ولا الدعوة للفسق ولا الترويج للفحور - بل استهدف أولا وأخيرا الأثارة والنتائج المروعة لقهر الفقر الذى يدوس كل القيم والأعراف والتقاليد.. وهذا الجزء الرقابى هو الذى فرض على المعدة والمخرج والعرض كله نهاية أخلاقية من حسن الحظ أنها تتحرك إلى نهاية تعليمية - حاول المخرج عاصم نجاتى التوصل إلى معادل مرئى لما هو محذوف ومرفوض من جانب الرقابة - بتحركات محسوبة للسرير فى ساحة بيت زينب خاتون - وفى كل مرة يتحرك السرير من موضعه بفعل واحدة منهن.. وكأن كل بنت تتهيأ ولو بالخيال لاطفاء تأجج الرغبة المكبوتة دون كلام منطوق - ويتكرر هذا المعنى عندما تتجمع البنات الثلاث نائمات أو بمعنى أدق (منتظرات) للقادم بعد أن يسود الظلام - لم يدرك المتفرج (لعبة الخاتم) إلا من خلال حالة الابنة الوسطى فقط التى أصابتها بعد فعلتها الشنعاء لعنة الصمت التى أصابت أو حلت بالبنات الثلاث فى القصة الأصلية.. ليظل السؤال المؤرق يتكرر - لماذا لا يتكلم الصمت؟

هذا الصمت الإدارى لم يتجسد بشكل جماعى كما تجسد فى القصة. ولا يقدر أحد على الاعتراض أو حتى الانزعاج من استخدام الغناء فى العرض - وهى آفة تعانى منها أغلب العروض المسرحية التى تفرض عليها الأغانى فرضا من أجل تجميلها وتمريرها ورغبة فى ارضاء (الزبون) - أى المتفرج... لكن الغناء مبرر فى عرض (بيت من لحم) - فهذا الشاب المقرىء الضرير كما رسمه وحدد ملامحه ومقوماته ببراعة د. يوسف إدريس ساخر بطبعه.. يهوى الغناء.. بل إن صوته جميل.. يقلد أم كلثوم وعبدالوهاب - فليس مستغرباً إذن حرص المخرج عاصم نجاتى على الاستعانة بأشعار مصطفى سليم وموسيقى هشام طه. لكى ندرك أهمية الالتزام والانضباط فى هذا العرض الذى قدمه مسرح الشباب - يكفى أن نتخيل ولو للحظة واحدة أنه يقدم من خلال فرقة تستهدف فقط الربح المادى دون عائد فنى وقيمة فكرية - فحالة الشاب الضرير الذى يعيش وسط أربعة من الاناث تحت سقف واحد تغرى باستغلالها أسوأ استغلال من أجل أكبر عدد ممكن من الضحكات التى ستكون حتما ضد الذوق العام - لكن عرض مسرح الشباب لم يجنح رغم حساسية الموضوع نحو الابتذال - وذلك ما يحسب للفرقة وللمعدة وللمخرج وأيضا لممثلى العرض وفى مقدمتهم (رشدى الشامى) الذى يقدم فى هذا العرض أهم أدواره المسرحية مجسدا باتقان بإيماءات وأشارات المقرىء الضرير وحركته المختلفة عن حركة المبصرين... معبرا بطبيعته الساحرة المرحلة محتفظا ومتميزا باجادته للأداء الغنائى.. فبدأ متوافقا تماما مع شخصية الكفيف الذى هو محور العرض كله... ويتفوق لافت جسدت (منال زكى) حيرة المرأة وتأرجحها بين رغباتها كانثى وبين مخاوفها وقلقها كأم على بناتها - ساندتها خبرتها فى الأداء التمثيلى على التوصيل الجيد - ومن الصعب القول بأن (انتصار) ممثلة جديدة .. فقد شاركت بأدائها التمثيلى فى عروض سابقة - لكنها هنا أكثر توافقا مع شخصية الابنة زينب الأكثر جمالا وجرأة - وتبدو (أمانى يوسف) فى دور الابنة عائشة متميزة ببساطة الأداء وصدق التعبير - أما (هند حسنى) فينطبق عليها تعبير (الممثلة الواعدة) التى ستتأكد إمكانياتها فى عروض أخرى قادمة .. ومن الصعب أن أختم كلامى عن عرض (بيت من لحم) دون الاشارة إلى الاختيارات الواعية للملابس التى صممتها شاهستا صقال مراعية الانتقال من حالة الحزن والحداد.. إلى الرغبة فى الإنطلاق .. والتأرجح بين الحالتين الذى عبرت عنه لحظات إخراج الملابس من (السحارة) .. من صندوق الاحلام الذى تحول إلى صندوق للآلام.

(الفرقة القومية للعروض التجريبية)

١ ـ مسرحية ذات الهمة

تأليف : عزت عبدالوهاب موسيقى وألحان: صلاح مصطفى تعبير حركى وأداء: حربى الطائر اخراج : عباس أحمد

ديكور وأزياء عباس حسين

تمثيل: سامح الصريطى وفاء الحكيم معتز السويفى

همام تمام أمينة سالم جلال عثمان

فكرة المسرحية: تدور حول زوجين يتصارعان من أجل حقوق المرآة مع رحلة عبر التاريخ تتناول حتشبسوت، كليوباترا، الأميرة ذات الهمة.

بيا ن احصاء

تاريخ تقديم العرض	مكان العرض	عدد الحفلات	اجمالى الدخل	الصافى	عدد الرواد
من ٩٨/٧/١٩ وحتى ٩٨/٨/٢٨	مسرح الغد	٢٦	٦٦١٩	٤٨٩٥	١٠١٢

٢ ـ مسرحية على الزيبق

تأليف: يسرى الجندى موسيقى والحان: آحمد اسماعيل ديكور وأزياء: جرجس طلعت تعبير وتصميم حركى واخراج: طارق شرف

تمثيل: عهدى صادق جيهان فاروق رامى عادل

ياسر عبدالعظيم عبير منصور عاطف نبيل

فكرة المسرحية: المسرحية مستمدة من التراث الشعبى المصرى حول على الزيبق وملاعيبه مع دليلة المحتالة وهو الصراع الابدى بين الخير والشر

بيا ن احصاء

تاريخ تقديم العرض	مكان العرض	عدد الحفلات	اجمالى الدخل	الصافى	عدد الرواد
من ٩٨/٨/١٣ وحتى٩٨/٨/١٣	بيت زينب خاتون	١	٨١	٥٨	٢٧

لم يواكبها حركة نقدية

٣ ـ مسرحية: حدوتة ملتوية

دراما تورج: أشرف سرحان أشعار: وائل سويدان موسيقى وألحان: د خالد أمين إضاءة: شريف البرعى سينوجرافيا وملابس: نبيل الحلوجى تآليف واخراج: آشرف فاروق

تمثيل: أشرف سرحان رشا فؤاد محمد ثابت

محمد نشآت وسام نادى على الطيب

أحمد خشبة عبير يوسف غناء: ريهام فتحى

فكرة المسرحية: تدور المسرحية فى آربع لوحات منفصلة، الأولى حول ابومحمد الكسلان وهى مستمدة من الف ليلة وليلة، والثانية تدور حول موقف هزلى للتفجير النودى، والثالثة مستوحاة من قصيدة للشاعر عبدالرحمن الأبنودى، أما اللوحة الرابعة فهى مستمدة من التراث الفرعونى حول شقيقتين آحدهما طيب والآخر شديد.

بيا ن احصاء

تاريخ تقديم العرض	مكان العرض	عدد الحفلات	اجمالى الدخل	الصافى	عدد الرواد
من ٩٨/١٠/١٥ وحتى ٩٨/١١/١٩	مسرح الغد	٣٠	٢٥٩٢	١٨٨٥	٧١٦

٤ـ مسرحية: جلجاميش

تآليف وأشعار: شوقى خميس موسيقى والحان: طارق مهران

استعراضات: نور السمان ديكور وملابس: نبيل الحلوجى سينوغرافيا واخراج: أحمد زكى

تمثيل: محمود الحدينى آن التركى معتز السويفى

حسام الشاذلى سامية محمود وغناء: شريف عبدالوهاب ـ مها فوزى

فكرة المسرحية: مستمدة من ملحمة آشورية تعالج آحداثها الصراع بين جلجامش وصديقه الوحش أنكيدو ورحلتهما فى سبيل الحصول على ماء الحياة الذى يضمن الخلود للبشر.

بيا ن احصاء

تاريخ تقديم العرض	مكان العرض	عدد الحفلات	اجمالى الدخل	الصافى	عدد الرواد
من ٩٨/٣/٢٥ وحتى ٩٩/٤/٢٧	مسرح الغد	٢٩	٥٤٩٠	٣٩٨٤	٩٨٠

مسرحية: سعدى ومرعى

مسرح الغد

نص تراثي: شوقى عبدالحكيم
اخراج: أشرف زكى
استعراضات: سامى نوار

تمثيل: رنيا فريد شوقى/ أحمد راتب/ صبرى عبدالمنعم/ محمود جلال/ رشاد عثمان

رؤية درامية وأشعار: محمود جمعة
ديكور وملابس: محمد خبازة
الحان: محمد عزت

فكرة المسرحية: تدور حول جزء من السيرة الهلالية حيث تخون سعدى أبيها الزناتى لوقوعها فى حب مرعى عدو أبيها وعدو بلادها..

بيان إحصائى

تاريخ تقديم العرض	مكان العرض	عدد الحفلات	اجمالى الدخل	الصافى	عدد الرواد
من ١٩٩١/٣ وحتى ٩٩/٢/٤	مسرح الغد	٣٠	٦٢١٩	٤٥٧٩	٨٧٥

ذوات الهمة احتفالية مسرحية للنساء

بقلم: جرجس شكرى

ذات الهمة الشخصية العربية صاحبة السيرة الشهيرة والتى خاضت حروبا ضارية ضد الرومان وجاءت سيرتها فى ٢٣ ألف صفحة جمعها وحققها شوقى عبدالحكيم ومن قبل د. نبيلة إبراهيم رمزا للبطولة العربية النسائية. ولدور المرأة فى المجتمع.. ومن هذا المنطلق استغل عزت عبدالوهاب والمخرج عباس أحمد هذه الفكرة فى تقديم احتفالية مسرحية تتناقش قضايا المرأة.. من خلال ورشة عمل لمجموعة من الممثلين ليعتمد العرض على القدرات الأدائية للمثلين فى الارتجال فى إطار الفكرة الرئيسية.. التى تعرض لتاريخ مجموعة من النساء البارزات فى المجتمع العربى.. فكلهن ذوات الهمة.. ويأخذ العرض الشكل الاحتفالى.. متمردا على شكل العلبة الإيطالية ويبدأ من الدمج بين اليومى المعاش والطابع الاحتفالى المسرحى.. ليشتبك من الوهلة الأولى مع وجدان المشاهد وخصوصيته، يبدأ العرض من الصالة.. ليشبك مع سامح الصريطى ووفاء الحكيم فى حوار صاخب حول قضية المرأة وينتقل الحوار إلى الجمهور الذى يتدخل بدوره.. ثم يبدأ التشخيص.. بين الرجل وزوجته حول نفس القضية.. ويتم استعراض ذوات الهمة فى التاريخ العربى كمحاولة لتمجيد دور المرأة.. استغل المخرج عباس أحمد العديد من أشكال

الفرجة المسرحية.. مثل الاراجواز وخيال الظل لتقديم حكايات النساء البارزات بشكل ساخر أحيانا وفى إطار تراجيدى فى أحيان أخرى.. فقد تنوعت الأشكال المسرحية فى العرض.. ليقدم شاعر الربابة حكاية فاطمة بنت مظلوم المعروفة بذات الهمة ينتقل إلى كيلوباترا ويقدمها فى صورة ساخرة كامرأة شعبية من الحوارى المصرية.. ثم ينتقل إلى صفية زغلول عن طريق شاشة سينمائية تعرض لمظاهرات ثورة ١٩١٩ دور أم المصريين فيها والعرض يحاول الاقتراب من جمهوره والأشتباك معه فى الحكايات واستغل عباس أحمد أشكال الفرجة ببراعة فى ال تقاط روح هذه الحكايات فى شكل تقديمها.. ليقدم أمينة ومى السيد بصورة ساخرة من خلال الأراجواز.. أما جميلة بوحيرد التى قدمها برؤية تراجيدية تتناسب والحس المأساوى للحكاية وحاول اسقاطها على الجزائر الآن.. بالإضافة إلى خيال الظل فى حكاية شهيدة مصرية أخرى من ثورة ١٩ وهى «صديقة» وأيضا سناء ومحيد لى الشهيدة اللبنانية عام ١٩٨٥.

حاول المؤلف عزت عبدالوهاب تقديم بانوراما نسائية عربية من ذات الهمة وصولا إلى سناء محيد لى.. لمناقشة قضية المرأة ونجح عباس أحمد فى توظيف العديد من أشكال الفرجة المسرحية لهذه الاحتفالية.. وكان الدور الأكبر لفريق العمل من الممثلين.. «سامح الصريطى - وفاء الحكيم - وعنتر السويفى - همام تمام - أمينة سالم - جلال عثمان - صابرينا - محمود وهبة - هدى إسماعيل - علياء العربى - شادى الجبالى» الذى أدى كل منهم عدة أدوار اعتمدت على الإرتجال.. الأدائى.. لتقديم سهرة مسرحية بسيطة تناقش قضية هامة فى المجتمع المصرى.. وإن كانت هناك بعض الملاحظات التى تقع فيها الممثل من خلال الارتجال والسطحية الشديدة فى التناول أحيانا إلا أننا أمام فرجة بالمعنى اللغوى عند العرب أى التخلص من الشدة والهم ولكن فى خطاب جاد يقدم روية يستطيع الجمهور أن يشتبك معها فهى تناسب خصوصيته كمتفرج عربى.

الأذاعة والتليفزيون ١٩٩٨/٧/٢٥ / عدد ٣٣٠٦

قضية المرأة على مسرح الغد

بقلم:محمود أمين العالم

منذ اكثر من ثلاثين عاما، سعدت بمشاهدة مسرحية على مسرح من مسارح هامبورج فى ألمانيا، لا أكاد أذكر عنوانها أو اسم كاتبها.

على أنها كانت شبه محاكمة للموقف المتردد غير الحاسم الذى اتخذه الحزب الاشتراكى الألمانى فى قضية التحالف مع الحزب الشيوعى الألمانى لمواجة الحركة النازية منذ بداية ظهورها فى مطلع الثلاثينيات مما أسهم فى انتصار هذه الحركة فى النهاية. ولعل أبرز ما يزال باقيا فى ذاكرتى البصرية من هذه المسرحية حتى اليوم هو إخراجها الفريد الذى كان يعبر عن بنيتها الدرامية الحادة. كانت تدور المسرحية على منصتين متقابلتين، وكنا نحن المشاهدين نجلس على كراس تسهل إدارتها إلى الأمام إذا ما جرى فصل من فصول المسرحية على المنصة الأمامية، وإلى الخلف لمتابعة فصل أخر منها أخذ يجرى على المنصة الخلفية المقابلة، بل كانت عناصر من المسرحية تجرى أحيانا على اليمين وتارة على اليسار بطول القاعة.

هكذا كنا ـ نحن المشاهدين ـ نعيش فى بؤرة الركان الأربعة للعلبة واللعبة المسرحية.

ان هذا التواجد المكانى يعمق من تواجدنا الدرامى ومعا يشتنا الحميمة مع الأحداث المتوترة والحوارات المتدفقة التى كانت تشكل الدلالة الصراعية للمسرحية.

وأذكر أننى شاهدت منذ عامين أو أكثر فى مسرح الطليعة، المسرحية البديعة لأبو العلا السلاموني التى تصور الصراع بين محمد على وعمر مكرم وأخرجت إخراجا مشابها لهذه المسرحية الألمانية وإن اختلفت فى التفاصيل والإمكانيات. فقد كنا نحن المشاهدين نجلس فى مجموعتين متقابلتين فى قاعة مستطيلة، وتجرى أحداث المسرح وحواراتها على منصتين متقابلتين أيضا. ولكن أحدهما كانت على يمين المشاهدين أو يسارهم.

(بحسب كل مجموع من المجموعتين المتقابلتين) والأخرى على الجانب الأخر. وكنا نحن المشاهدين نتابع المسرحية بالالتفات تارة إلى هذا الجانب وتارة إلى الجانب الآخر. يمينا أو يسارا على أن بعض أحداث المسرحية كانت تجرى فى المساحة بين مجموعتى المشاهدين أى أمامنا. وكانت هذه البنية الإجراجية تتوافق كذلك توافقا رائعا مع الموقفين المتصارعين فى البنية الدرامية العامة لمسرحية.

تذكرت هذا، وأنا استمتع منذ أيام استمتعا لا حد له، فكريا وجماليا، بمشاهدة مسرحية «ذات الهمة» التى يخرجها عباس أحمد على مسرح الغد. فقد حصرنا الإخراج داخل العلبة واللعبة المسرحية لا بين حوائطهما الأربعة فحسب كما حقلت بنا المسرحية الألمانية، بل أخلتنا فى لعبتنا قبل بدايتها. ففجأة يحتدم شجار فى القاعة بين سامح

الصريطى ووفاء الحكيم. وسرعان ما يتدخل فيه أخرون، ويرتفع من قلب الشجار شعار زاعق: «صوت المرأة عورة»، ونستبين شيئا فشيئا أن هناك خلافا حاداً بين سامح الصريطى ووفاء الحكيم حول وضع المرأة وموقف الرجل والمجتمع عامة منها. ولا يتوقف الشجار إلا بالاتفاف على الاحتكام إلى الجمهور من منصة المسرح وهكذا ينتقل المتشاجرون إلى المنصة لتبدأ بل لتواصل المسرحية شجارها الفنى! وأشهد أنه منذ اللحظة الأولى المتوترة فى قاعة، حتى نهاية المسرحية لم يتوقف لحظة واحدة التدفق الحار للحوار بل للنزال الحوارى سواء بين الزوجين سامح ووفاء أو النزال الحركى الحدثى بينهما وبين بقية الفنانين المشاركين فى هذه المسرحية، مرة أمامنا، ومرة أخرى أمامنا أيضا عندما ندير كراسينا إلى الخلف، ومرة كل هذا الجانب أو ذلك الجانب من جدارى القاعة يمينا ويساراً.

وكان النزال فى شكلية الحوارى أو الحدثى الذى تمتد أحداثه ونماذجه منذ تاريخنا المصرى القديم حتى عصرنا الراهن، ويدور حول دور المرأة المصرية والعربية عبر التاريخ سلسلة طويلة من المواقف البطولية المشرفة والاشكالية فى مختلف المجالات الوطنية والاجتماعية والثقافية والإنسانية عامة، تتجسد فى رموز عديدة مثل حتشبسوت، كيلو باترة، الاميرة ذات الهمة، وغيرهم فى تاريخنا القديم ثم الحديث مثل شهيدات الثورات وحركات المقاومة الوطنية والقومية المصرية والعربية منذ ثورة ١٩ المصرية حتى الثورة الجزائرية والفلسطينية واللبنانية وما تعانيه المرأة العربية فى البلدان العربية العراق وليبيا من الحصار الأمريكى، فضلا عن النماذج النسائية المشرقة التى ساهمت وما تزال فى التنوير الثقافى والعلمى والمشاركة الجادة فى مختلف جوانب الحياة.

وفى لحظة من لحظات الاحتدام الدرامى فى المسرحية، حول قضيتها الكبرى، تبرز لوحة حية، يتوسطها بوقار ورصانة رفاعة رافع الطهطاوى، ليعبر بحسم، بنصوصه الأصلية، عن موقفه المستنير - المؤسس على الشرع والعقل من حرية المرأة ومساواتها فى الحقوق والواجبات مع الرجل.

ولا تقف المسرحية عند هذه القيمة الفكرية المتقدمة التى يمثلها فى تاريخنا الحديث رفاعة رافع الطهطاوى بل تشير فى ختامها بكلمات متوهجة إلى العديد من مختلف المفكرين والعلماء والأدباء والمثقفين فى تاريخنا الحديث والمعاصر، نساء ورجالا الذين ساهموا ويساهمون بوعيهم وفاعليتهم فى بناء الوطن وتطويره وتجديده والتصدى بحسم

لأعدائه. ولهذا فالمسرحية لا تقف عند مجرد المفاضلة بين دور المرأة والرجل بل تفضح ما وراء هذه الثنائية الضدية من تقاليد وأعراف وأفكار متخلفة، وتبرز النسيج الاجتماعي والوطني والديمقراطي الذى يوحد ويعمق مسئوليتهما المشتركة معا ازاء الوطن.

واذا كانت المسرحية تنتهي نهاية حماسية، إلا أن هذه النهاية هي حصاد التراكم الوجداني الدرامي الذى قامت بنيه المسرحية بنسجه وتكثيفه بحوارات ومواقف وأحداث وتحركات وتشكيلات على درجة عالية من الحيوية والتوتر والفاعلية الجمالية، إلى جانب استعانتها بخيال الظل، والأراجوز فضلا عن الأداء الرائع للفنانة وفاء الحكيم والفنان المبدع والموهوب حقا سامح الصريطي الذى كان مع الفنانة وفاء الحكيم الدينامو المفجر للرسالة العميقة للمسرحية ولمتعتها الجمالية، في تناسق مع الأداء المتميز لأمينة سالم وجلال عثمان وهمام تمام ومعتز السويفي داخل إطار الصوت الجميل «للقاء سويدان».

وإذا كانت لي ملاحظة عابرة، فتتعلق بالصورة التى قدمت لها المسرحية شخصيتها كليوباترا. أن المسرحية فى العديد من مواقفها كانت تحرص دائما على تخفيف الحوار الجاد العميق ببعض اللمسات الأدائية التى تخفف من جدية الحوار، ولكنها فى حالة كليوباترا، لعلها تجاوزت التخفيف إلى الاستخفاف!

ولعله أن يكون انطباعا خاصا بى! ولكن يبقى فى النهاية التقدير العميق لمؤلف هذا النص المسرحي - حوارا وأشعارا - الاستاذ عزت عبدالوهاب بمشاركة الفنان سامح الصريطي والورشة الفنية التى يقودها وأدرك؛ ما بذله من جهود كبير جاد لا يقف عند حدود الإبداع الفنى فحسب بل يتعداه إلى الجهد المعرفى المسئول لبناء مسرحيتين بناء موضوعيا وتاريخيا رصينا لم يضعف من تدفقها الحوارى ومتعتها الفنية والتقدير العميق كذلك للفنان المبدع مخرج هذا العرض الجميل النبيل الفنان عباس أحمد الذى يواصل صعوده الفنى بجدارة والتحية والتقدير العميق أخيرا للفنان فهمى الخولى مدير مسرح الغد الذى يقف حاميا مطورا للتجربة الفنية الذى يقدمها هذا المسرح.

هل أرجو فى النهاية أن يحظى هذا العرض المسرحي باهتمام لا الحركة النسائية وحدها بل مختلف هيئات المجتمع المدنى التى تنادى بالتنوير وتدافع عن حقوق الإنسان فى مصر! فهذه المسرحية تجسيد إبداعى فنى رائع لرسالتها.

الأهالى ١٩٩٨/٨/٢٦ عدد ٨٨٤

«حدوتة ملتوية»
تجربة فنية في السرد المسرحى

بقلم: حازم شحاته

لا نعرف بالتحديد الدافع وراء اجتماع ثلاث حكايات فى عرض مسرحى بعنوان «حدوتة ملتوية» تأليف وإخراج اشرف فاروق، وتقدمه فرقة مسرح الغد بمجموعة من أعضاء الفرقة وبعض الهواة من مسرح الجامعة. فالمخرج/ المؤلف يضع مشهدا معاصرا وسط حكايتين من التراث، مشهد ليس حكاية وليس «حدوتة» وإنما هو أشبه بمنولوج داخلى لضابط فقد فصيلته بالكامل فى حرب ٦٧، لا لشيء إلا ليقول لنا إن الحرب مسألة غير إنسانية. وأنه ـ هكذا يقول الممثل فى العرض ـ يريد أن يعالج قضية السلام بشكل غير مباشر. ولا أظن أن قضية معقدة كهذه يمكن أن تعالج من خلال هذه «القطعة» المبتسرة، إلا إذا كان المقصود بها أن تكون رسالة سريعة لشخص مقصود خارج المسرح! فلا هى درامية بما يكفى، ولا هى سردية بالجزءين الآخرين، ولا هى على علاقة «شكلية» بهما حتى. فما السبب فى وجودها هنا؟

ألف ليلة والسرد

من بين أجزاء العرض الثلاثة «حكاية» من ألف ليلة هى حكاية «أبومحمد الكسلان» يقدمها «أشرف فاروق» فى صيغة مسرحية شعبية، لا هى فى قالب تقليدى (حبكة وصراع) كتجربة «الفريد فرج» المهمة جدا فى الستينيات، ولا هى فى قالب بريختى كتجربة «سعد الله ونوس» المميزة فى السبعينيات، وإنما يحاول أن يتلمس «أشرف فاروق» (مع الدراماتورج «أشرف سرحان»)صيغة مختلفة يحافظان فيها على جمال الخيال الشعبى ويحاولان مسرحته حتى لا يفقدا سحره.

وأول عناصر هذه المعالجة الجديدة «بنية المشاهدة». فقد جعل المخرج الجمهور يجلس على كراسى دوارة بحيث يمكنه متابعة العرض فى أركان المسرح الأربعة. وقد صمم «نبيل الحلوجى» سينوغرافيا العرض بحيث تحيط الخشبة بالجمهور وأعطى إيحاء بأننا فى مسرح شعبى من الصفيح والخشب.

وقد أدت هذه السينوغرافيا المتميزة إلى إحساس الجمهور بنفسه (بما هو جمهور المسرح)، وبالتالى استقبال العرض على أنه «فن» مسرحى وليس عرضا أيهاميا، حيلة

بارعة حققت حال «التلقى» الملائم للحكاية الشعبية، وصنعت وجهة نظر مختلفة للسرد المسرحى عن ما ألفناه وتعودنا عليه من قبل، ساعد على ذلك الملابس المبالغ فيها، واستخدام الحيل المسرحية والعرائس الضخمة تارة، والعرائس الظلية تارة أخرى، وكلها وسائل تقول لك فى كل لحظة أنا مسرح حكاية، ولا أوهم بالحقيقة.

إذا راقتك هذه القراءة فإنك سوف تنزعج ـ مثلى ـ من خروج الممثلين إلى زمن الحظة المعاصرة أو زمن الفرقة التى تشخص، التى قطعت السرد من حين لآخر لتقوم بالوظيفة السابقة نفسها (الإيحاء» وليس «الإيهام») لأنها فى هذه الحالة عبء على الإيقاع وتأكيد ما تم تأكيده، أو ما يسمى ب «إشباع الدلالة» أو ما يعرف بـ «الأفورة».

الحكاية الفرعونية

من المعروف أن المسرح يهاب دخول المنطقة الفرعونية لأنها تكلف كثيرا فى الملابس والديكور. ومن أهم إنجازات هذا العرض ـ رغم عيوبه ـ أنه قدم لنا حكاية فرعونية تجسد فى شخصيات قيما مجردة مثل الصدق والكذب. ويضرب «أشرف فاروق» عصفورين بحجر ـ سواء كان يدرى أو لا يدرى ـ هما تقديم «الجو» الفرعونى بأبسط الإمكانات، واختيار الشكل المناسب لتقديم الحكاية الفرعونية وهو الشكل الشعبى. ولا أظن أن الغرضين منفصلين، فإذا إردت الإيهام بالفرعونى فليس اقل من معبد حقيقى وملابس فخمة مذهبة.. إلخ، أما إذا قدمت الحكاية الفرعونية فى شكل شعبى مصرى ـ كما قد يظن أنها كانت تقدم بالفعل هكذا ـ فأنت قد اخترت الشكل المناسب للشعب المناسب.

الممثلون

رقص الممثلون وغنوا على ألحان بسيطة ولها شخصية مميزة لـ «خالد أمين» وأشعار سلسلة لـ «وائل سويدان» فقدموا كل أدوات الممثل الشعبى، وهى من أصعب أدوات التمثيل، إذ تحتاج إلى حرية تامة وعلاقة جيدة مع الجمهور وحضور قوى ولياقة حركية وذهنية عالية وقدرة على الغناء (وليس الطرب) والرقص والكاريكاتير. وبهذا المعيار قدم العرض مجموعة من المواهب التى أتمنى أن تتاح لها الفرصة لتكملة تجربتها فى التمثيل الشعبى وهم: «وسام فادى» (أم أبومحمد الكسلان)، ومحمد شاهين (الشريف ـ ابن الصدق ومحمد ثابت (أبو محمد الكسلان، و «أحمد أنور»)القرد)، و «محمد نشأت» (أبوالظفر ـ الكذب)، ومطربة جديدة هى «ريهام فتحى».

خاتمة العرض

لقد خشى اشرف فاروق أن يتهم بأنه لا فكر لديه ولا رؤية، إذ ما الداعى لتقديم هذه الحكايات الثلاث فى عرض واحد إذا لم يكن بينها مضمون واحد؟ فاخترع نهاية ملفقة عن الحرب النووية ودمار العالم (لعلها تتجاوب مع مشهد الحرب وقضية السلام)! ولم يكن فى حاجة إلى ذلك كله، أو الاهتمام حتى بهذا الجانب «المضمونى» فى العرض، فهو يقدم تجربة فنيه جديدة فى مسرحة الحكاية الشعبية، وهى مهمة تجاوز فيها شرف المحاولة إلى الإنجاز الحقيقى .

الأهالى ١٨/١١/١٩٩٨ / عدد ٨٩٦

حدوتة ملتوتة: تحذير مسرحي.. من الانفجار النووى

بقلم : نبيل بدوان

لو ان عرض (حدوتة ملتوتة) الذى تقدمه الفرقة القومية للعروض التجريبية (مسرح الغد) أكتفى بالاعتماد على الحكاية الأولى (أبومحمد الكسلان) المستمدة من الف ليلة وليلة والمجسدة لرحلة البحارة التى واجهت الأهوال عند شواطىء الصين وفى جزيرة أكلى لحوم البشر ـ لاقترب أكثر من طبيعة عروض الأطفال بالتأكيد على النهاية التعليمية دون تزويج الكسول للجميلة بدر البدور مهما جمع من المال الوفير الذى حصل عليه بضربة حظ من خلال رحلة البحارة. لتستقر فى أذهان الصغار قيمة وأهمية العمل.. فمن يعمل ويتعب تليق به مثل هذه النهايات السعيدة.

لكن طموح معدى العرض ومنفذيه كان أكبر وابعد من ذلك. وذلك ما تأكد بدمج حكية الكسلان مع حكاية الجندى عبدالودود ومع الحكاية الثالثة المستمدة من بردية فرعونية موجودة فى متحف اللوفر بباريس.

يتشكل الهدف العام للعرض مع انتهاء الحكاية الثانية للجندى عبدالودود المرابط على الحدود، الراغب فى العودة الى قريته.. وأمه.. وأهله.. لكن القائد يخبره بأنها العودة المستحيلة ـ لأنه يعتبر ميتا مع بقية أفراد الفصيلة.. ونتبين ان سر عذاب القائد انه لم يستشهد معهم ـ ويتزايد فضول المتفرج لادراك الحقيقة.. هل عبدالودود ميت فعلا أم

حى؟ من الصادق ومن الكاذب؟ اهى حقا الهزيمة المتخفية فى مواكب النصر الكاذب؟.. ومن مخزون الذكريات يسترجع المتفرج فجيعة هزيمة ١٩٦٧ وأسماء وحالات مشابهة لحالة عبدالودود - وهذا التناقض بين الصدق والكذب يتأكد أكثر من خلال الحكاية الثالثة (الفرعونية)... وتذكرنا الحكاية الثانية والحكاية الثالثة بأن ما جرى لأبى محمد الكسلان فى الحكاية الأولى ليس بعيدا تماما عن التناقض والصراع ما بين الصدق والكذب - لأن تزييف الواقع هو جوهر حكايته - بعد ان صار الكسول الذى يسخر منه الجميع مهابا ومحترماً وفائزا بلقب (شهبندر التجار) ومقترنا بأجمل الجميلات بدر البدور وصاعدا الى القمة بقوة وبسطوة المال وليس بصدق الجهد وبجدية العمل - وليست مصادفة ايضا ان نشاهد فى بداية العرض لعبة الحاوى التى هى اشارة تمهيدية مبكرة للفكرة الأساسية التى يستهدف العرض توصيلها من خلال الحكايات الثلاث التى تداخلت فى (كولاج مسرحى) محسوب - مؤكدة ان الحواة الأفراد والجماعات والقوى الكبرى يغيبون الوعى ويخدعون الصادقين ضحايا الكذب الفردى والجماعى - ومع انتهاء الحكاية الثالثة الفرعونية بصراعها الأشد وضوحا بين الصدق والكذب تجىء النهاية (الانفجار النووى) ويتساءل المتفرج مندهشا عن العلاقة بين الانفجار النووى المباغت وبين الحكايات الثلاث المتداخلة - ودون ان يسمع اجابة من احد يدرك أن عالما يسود فيه الكذب ويغيب عنه الصدق لابد ان تكون نهايته مفزعة ومحزنة - نهاية محتملة اذا استمر الكذب يحكم العالم ليس فقط على مستوى علاقات الأفراد بل علاقات القوى الكبرى بالشعوب المستضعفة - نهاية تحذيرية وان بدت متشائمة.

الصعب مواصلة الحديث عن عرض (حدوتة ملتوية) من تأليف واخراج اشرف فاروق دون تذكر العرض السابق مباشرة (ذات الهمة) لنفس الفرقة - فقد ارتكز واعتمد على ذلك النوع من الارتجال المنظم الذى يوحى للمشاهدين بأنه ارتجال حر ليس نابعا من نص مكتوب وليس متفقا عليه مسبقا - لكن خبرة المخرج عباس احمد والمؤلف عزت عبدالوهاب عاونت على تحقيق ذلك الايهام بالارتجال الحر بدرجة اتقان اعلى افتقدتها صياغة (حدوتة ملتوتة) - فالمحاولات المتكررة لتذكيرنا باجواء اللعب المسرحى وبأن العرض ليس تقليديا - ارهقت النص والعرض - والمتفرج ايضا - وكأن اشرف فاروق والدراماتورج اشرف سرحان يشكان اصلا فى ذكاء المتفرج الذى تهيأ نفسيا وذهنيا منذ الدقائق الخمس الأولى لكل الحيل والافتراضات والحلول غير التقليدية - ولقد تسببت مبالغات وافتعالات تذكيرنا بكسر الايهام فى تشتيت ذهن المتفرج وفى البطء الملحوظ

لايقاع بعض المشاهد - وعلى سبيل المثال - المشهد الذى يجمع بين أبى محمد الكسلان - ومشاهد اخرى - وعموما فقد صار غياب مخرج العرض.. أو الخلاف بين المؤلف وبين المخرج المنفذ.. أو عدم العثور على نص ملائم يبرر ارتجال الممثلين لعرض اخر .. أو افتراض عدم اكتمال العرض - صارت كلها من الحيل والمداخل المعتادة فى اغلب العروض القائمة على هذا الارتجال المنظم - ورغم تشابه مدخل وحيلة الخلاف بين المؤلف ومنفذى العرض - مع تحايلات ومداخل عروض اخرى إلا ان المخرج اشرف فاروق ضمن لهذا العرض درجة عالية من درجات المتعة البصرية والفرجة المسرحية - مستفيدا من امكانات هذه القاعة الفريدة فى تكوينها بالمقارنة بكل القاعات المسرحية الأخرى.. فقاعة مسرح الغد أو قاعة الفرقة القومية للعروض التجريبية (الاسم المعدل) هى انسب القاعات المسرحية عندنا للعروض التجريبية - فالمساحة المخصصة فيها للتمثيل متحركة ومتغيرة وليست ثابتة سابقة التجهيز - وفى أكثر من عرض مثل (الحلاج) للمخرج محمد ابوالخبر - و(ذات المهمة) للمخرج عباس احمد - وفى عروض اخرى تابعنا الاداء التمثيلى والحركة والغنائى فى الجوانب الأربعة للقاعة مستطيلة الشكل - بعد أن سهلت المقاعد المتحركة للمتفرجين الجالسين وسط القاعة المتابعة الجيدة لما يدور ويتوالى من مشاهد فى الجوانب الأربعة للقاعة مثلما فعل المخرج اشرف فاروق فى هذا العرض - فتوالت مشاهد الحكايات الثلاث المتداخلة عن عمد وقصد متحركة فى جوانب القاعة - ولا نجد غرابة فى ظهور احدى ممثلات العرض وهى تحمل بين يديها أحد مصادر الاضاءة المتحركة مركزة الاضاءة على أحد المشاهد والمناظر - ولا نندهش عندما ينادى ممثل دور المخرج المنفذ على منفذ الصوت (محمد سكوندو) الذى يرد عليه ايحاء بجو الارتجال.. او عندما نرى الممثل الذى يقدم أكثر من شخصية فى العرض وهو يبدل امامنا الملابس الملائمة لكل شخصية جديدة دون دخول الى الكواليس.. فلا كواليس اصلا فى هذه القاعة المسرحية التى وفق المخرج اشرف فاروق فى توظيفها لتقديم عرض ابسط ما يقال عنه انه (مدهش) يضمن للمتفزج فرجة مسرحية عالية المستوى ومتعة بصرية تفتقدها عروض اخرى مستغرقة فى الثرثرات الكلامية ناسية أو متجاهلة اهمية (الصور المسرحية) فى عروض مسارح نهايات القرن العشرين - فالمشاهد أو الصور المسرحية تتابع على امتداد مساحات الجوانب الأربع للقاعة مقتربة فى سرعة تتابعها من المشاهد واللقطات السينمائية - ولم يقلل فى تدفقها سوى (محاولات الاستظراف المتكررة) - فالتنفيذ بالغ البساطة والاتقان لمشاهد السفينة المتحركة بالبحارة

فى رحلة الأهوال ـ وللتنين المخيف الذى يخرج من فمه اللهب.. والحاوى اللاعب ايضا بالنار.. وخيال الظل وتوديع القرد .. بالاضافة الى مشهد اكلى لحوم البشر.. ثم الانفجار النووى ـ ودون حاجة لديكورات تفصيلية مركبة يقنعنا مصمم الديكور الفنان نبيل الحلوجى بالمحيط من حولنا تبحر فيه المراكب.. وبمواقع القتال عند الحدود.. وبأننا سجناء تحيطنا اسوار الزيف والكذب ـ محتفظا للعرض بسماته الجمالية والتعبيرية بالحرص على العلاقة المحسوبة بين ما هو ثابت وما هو متحرك وباختيارات الألوان وبدلالاتها وحتى بالمبالغات المقصودة فى تصميم وتنفيذ اغطية الرءوس ـ واستفاد العرض من الأقنعة الصينية والأفريقية ومن قناع انسان ما بعد الانفجار النووى ـ ذلك كله ساهم مع التشكيلات الحركية لمارى الفرنسية ومع الخدع المسرحية لهانى توفيق فى تحقيق المتعة البصرية المنشودة ـ أما المتعة السمعية فتكفلت بها أشعار وائل سويدان.. وغناء ريهام فتحى.. وموسيقى والحان خالد امين التى بدونها يخسر العرض عنصرا مهما من عناصر نجاحه ـ فالموسيقى والألحان هنا ليست مجرد حليات شكلية خارجية كما يحدث عادة فى العديد من العروض ـ بل هى وسيلة رئيسية من وسائل التعبير والتوصيل ـ متميزة بتنوعها ما بين الايقاعات الافريقية وموسيقى الشرق الأقصى.. والشجن والاسى فى اغنية الجندى عبدالودود.. وطابع المرح والفرح فى حفل زواج ابى محمد الكسلان وفى مواقف اخرى ـ ليقول العرض بأعلى صوت ان خالد امين كسب حقيقى فى مجال الموسيقى المسرحية.

مثل هذه العروض غير التقليدية لا يلزمها مشاهير الممثلين ـ والشبان من الممثلين أقدر على توصيلها وتجسيدها.. وذلك ما فعله الموهوبون الشبان ـ وفى مقدمتهم محمد ثابت (دينامو العرض) فهو المخرج المنفذ واقعا وتمثيلا.. وهو المؤدى ببراعة لدور الكسلان ـ مؤكدا قوة حضوره وقدرته على التصرف عند التحاور مع المتفرجين ـ وبكفاءة وتميز ادى الموهوب محمد نشأت دورين (ابوالمظفر) و (الكذب) كاشفا ايضا عن قدرات غير عادية فى التعبير الصامت ـ ويبرع احمد خشبة فى تقديم دورين متناقضين تماما ـ الشاذ.. ثم الجندى عبدالودود.. وام الكسلان (وسام نادى) تتميز بخفة ظل ترشحها لأدوار فى عروض كوميدية قادمة ـ وتسطع فى العرض مواهب اخرى يصعب تجاهلها ـ رشا فؤاد.. وعلى الطيب.. واشرف سرحان الدراماتورج واقعا وتمثيلا ـ واحمد انور.. وهانى ابراهيم.. وتامر بيومى.. واحمد عباس.. وعلاء الدينارى ـ ساهموا فى تقديم هذا العرض المدهش الذى يستحق ان نسميه (حدوتة مش ملتوتة) ـ وليس (حدوتة ملتوتة).

اخبار النجوم، العدد ٣٢ الصادر فى ١٩٩٨/١١/٢٨

«جلجامش» البطل الاسطورى.. هل يكتب له الخلود؟!

بقلم:آمال بكير

يواصل مسرح الغد عروضه الجيدة التى يهم بها فى إثراء الحياة المسرحية وكان العرض الحالى لهذا المسرح هو «جلجامش» عن الأسطورة التى تحمل نفس الاسم، وهى من الأساطير القديمة التى ترجع إلى ما قبل الميلاد وتعد من أبرز ما تركه الأدب الاشورى.نص للكاتب والشاعر شوقى خميس، الذى أخذ من الاسطورة القديمة ولم يرتبط بكل ما جاء بها ولكنه قدم رؤيته وإن استندت فى أصولها على الأسطورة القديمة فيما يمكن أن نطلق عليه تأليفا أو اقتباسا وعلى أية حال هو فى مرتبة أعلى من الاعداد.

ملحق الأهرام، العدد ٤١٠٤٥ الصادر فى ١٩٩٩/٤/٢٣

كيف تقترب الأسطورة من عالمنا المعاصر!!

بقلم:آمال بكير

تحكى هذه الاسطورة التى شاهدناها عن ذلك البطل الذى يجسدها لنا القوة.. يستشعر ان نصفه إله والنصف الآخر بشر.. ما موقفه من الحياة.. من الحب.. ثم من الخلود الذى يبغيه.. صراعه مع الشر.. هل ينتصر وكيف.. وكيف يتحقق له الخلود..

شخصية اسطورية نعيش معها تخرج من واقعنا.. لكن سرعان ما تعود إليه مرة اخرى مع نهاية العرض الذى يجيب على السؤال المهم وهو هل يمكن للانسان، للبشر ان يحصل على الخلود؟ لتكون الاجابة بأنه يمكن بالفعل أن يحصل على هذا الخلود والابدية ولكن ليس من خلال ذاته ولكن من خلال ما يتركه وما يخلفه من أبناء وايضا ما يخلفه من أعمال تعيش من بعده لتقدم له ذلك الامل المنشود.

يقدم لنا شوقى خميس صياغة جيدة لهذه الأسطورة خاصة من خلال أشعاره التى تسير فى الخط نفسه.

الاخراج للفنان الذى ابتعد فترة عن المسرح وهو المخرج أحمد زكى.

يعود أحمد زكى مؤكداً ان لدينا رصيدا جيدا من المخرجين المبدعين استطاع أن ينقلنا الى الماضى الى ذلك الجو الاسطورى لنعيش معه على مدى ساعة وربع ساعة من خلال ادوات عديدة استخدمها ببراعة.

الديكور يماثل مسرح الجلوب أو مسرح شكسبير التقليدى الذى تستشعر أن ثمة ديكورا بينما الواقع يقدم لك فقط مستويات مختلفة لكنه كان موفقا للغاية، وهو لنبيل الحلوجى.

الملابس أيضا ساعدت على تقديم الجو الأسطورى فهى ما بين الاغريقى والفرعونى ويصعب فى الوقت نفسه أن تجدها منتمية الى أى منها.

المجاميع فى بداية العرض وهم يحملون الشموع كانت المدخل الاول لنا فى أن نعيش بعيدا عن واقعنا.

حركة الممثلون المؤديين ملأت المكان وكانت فى مجموعها جيدة لكن لا أعتقد أن المكان الذى يماثل خشبة المسرح والذى يجلس حوله المتفرجون كان يحتمل هذا العدد الكبير من المجاميع.

قدمت الأغانى التى تتخلل العرض أصوات جيدة والحان بسيطة وجميلة، أيضا كانت موسيقى العرض متلائمة الى حد كبير مع العمل للفنان الشاب طارق مهران لكن ربما ما عاب هذه الجزئية.. جزئية الموسيقى والغناء هى أغنية الختام لأنها بصراحة كانت فى مستوى يمكن وصفه بأنه ساذج.. خرجت بالمتلقى عن الاسطورة ليفيق منها ولا ضرر من ان يفيق لكن ليس على هذا المستوى وأرى أن يقوم المخرج بحذفها لأنها ليست فى نسيج العمل ولكن فى النهاية بل فى آخر النهاية تماما مثل الألحان التى تنتهى بها بعض مسرحيات القطاع الخاص والتى تستمر حتى يخرج اخر متفرج من الصالة.

ايضا موسيقى العمل برغم أنها جيدة لكنها كانت مرتفعة بعض الشيء بما لا يتناسب مع المكان الذى يمكن ان نسميه مسرح الغرفة أما الأصوات الغنائية فكانت لشريف عبدالوهاب ومها فوزى وحاتم الموجى.

الاضاءة ساعدت على أن تضيف للعمل.. وظفها المخرج بصورة جيدة حتى فى لحظات الاظلام التام.. كان الموقف أو المشهد فى حاجة اليها.

فماذا عن الأداء والممثلين؟

ابدأ بالفنان القدير الذى يعود أيضا لخشبة المسرح بعد فترة انقطاع طويلة وهو الفنان محمود الحدينى الذى قدم شخصية جلجامش ليؤكد من خلالها قدراته الادائية العالية سواء بالصوت أو بالإحساس الداخلى وهو من الامور الصعبة بالنسبة للمؤدى.. المهم انه فعلا يؤكد أن الموهبة مع الخبرة هما الأساس فى تكوين الممثل.

أمامه كان معتز السويفى.. صديقه القَوِى.. ولكنها قوة البشر فى النهاية التى تنهار امام ما هو/اقوى منها.

البطولة النسائية لآن التركى فى دور «عشتار» .. إله الحب والتى تستطيع فى النهاية ان تسرق من جلجامش زهرة الخلود. قدمت آن الشخصية بصورة جيدة وكان اداؤها الحركى ايضا جيدا ذلك الذى رسمه لها المخرج.

أمامهما كانت سامية محمود فى شخصية صاحبة الحانة وربما كانت مبالغة بعض الشيء.

حسام الشاذلى فى دور أقرب الى الراوى كان جيدا وله من خلال هذه الاسطورة حضور. اما المجاميع التى كان عليها تقديم الاسقاطات المعاصرة. فقد كان تسرعهم فى ادائها سببا فى عدم التركيز عليها وربما كان وضعا طبيعيا بالنسبة لشباب هم اساسا من الهواة.

لكن بصفة عامة عرض جيد أعاد لنا احمد زكى مخرجا ومحمود الحدينى ممثلا لنعيش فى حالة من الصراع بين القوة والحب والكراهية وايضا العولمة الحديثة.

ملحق الأهرام، العدد ٤١٠٤٥ الصادر فى ١٩٩٩/٤/٢٣

عشتار وتموز

بقلم: سناء فتح الله

من الملحمة الخالدة .. الأشورية.. «عشتار وتموز» يجيء عرض «جلجامش» الذى يقدمه مسرح الغد.. ليعود الفنان أحمد زكى المخرج والفنان محمود الحدينى فى دور «جلجامش» ليمنحا العرض تالقا خاصا بهذه الجدية وهذا الاهتمام. وإن كان منطق «الأسطورة».. قد تغير كثيرا.. خصوصا بالنسبة لجمهور لم يلتق فيما سبق بمنطق الاسطورة والتى صاغ منها الشاعر شوقى خميس الأشعار واصبح مؤلفا للعرض.

وأتجاوز هنا عن مناقشة النص المقدم.. فإذا قلت لماذا لم ينق النص الجديد من كذا وكيت قيل لك «هذا فى الأسطورة».. وإذا قلت أن منطق جلجامش فى النص مأخوذ من منطق تموز.. وأن المنطق هنا «لوى ذراع الأسطورة» يقولون لك.. لأنه تأليف جديد.

ما علينا.

المهم هنا هو عرض المخرج أحمد زكى.. والذى يعتمد على ثلاثة محاور من مفردات الإخراج وتصوره الذى أحيا به العرض.

● ديكور وملابس نبيل الحلوجى

● غناء شريف عبدالوهاب ومها فوزى وحاتم الموجى مع بعض الحان وموسيقى طارق مهران.

● تمثيل الفنان محمود الحدينى، أن تركى، معتز السويفى، حسام الشاذلى وسامية محمود.

ولأن جدية أى ممثل كبير تصنع نوعا من التزام الأخرين الجدد من الشباب.. ولأن أى تفريط هنا فى الحركة أو الكلام - قد - يصنع مشكلة فى صياغة تشكيل المسرح الذى اتسع بوجود دور ثان «بلكون» لتصطف مقاعد بالدور الثانى وخلفياتها على الجدران جزء هام من رموز الحضارة الممتدة.. الأسد.. الثور.. الأنثى.. الذرة.. وايضا جينات الوراثة.

والقاعة فى منتصفها وهو عمق ميلاد العرض فى شكل دائرة ترتفع قليلا عن أرضية القاعة المستطيلة.. وفى الطرفين ارتفاعات مماثلة.. فى العمق نجد فى إحداهما.. شجرة الحياة والخلود.. والانطلاق للخارج.. وفى المنتصف كما ذكرت معترك الحياة.. وفى الطرف الآخر للمستطيل الانسان بإنسانيته وحاجاته الشخصية.. أفراحه والامة.. منذ آلام الميلاد الأول.. أو القادم.. الذى نتمناه.. أو نرجوه.. أو نصنعه كمخلص أو طاغية.. أو أكذوبة.. أو بديل وهمى.. ولكنه داخل هذه الجموع التى تنتظر حول الدائرة.. بسلبيتها.. تصفق.. أو ترقص.. أو تبتهج أو تحزن.. أو تندب أو تغنى لتختصر المعنى ولأن كل شخوص الأساطير فى كافة الحضارات القديمة.. تعتمد على «البطل».. «الفرد».. أما المجتميع.. شعوبا أو مجتمعات .. فهم كورس أو رواة.. وتتعلق أقدارهم بأقدار وطموحات بطل ما.. ولهذا يجيء غالبا مفهوم البطل المخلص.. شجاع.. مقدام.. محارب.. يمثل الخير للجميع لا يهزم أو يقهر.. يتخطى المواصفات الانسانية العادية .. ببعض الدرجات.. لذلك يقال ان به قبس من الآلهة.. أو نصف إله.. أو لا يموت.. وإذا مات فقد جاء من صلبه بمن يخلفه فى ميلاد جديد.. الخ..

ولهذا جاء لحن النهاية للعرض بالمجاميع وهى تغنى «جلجامش جاى» بلحن «سلم على».

● أما فن الاستعراض للمجاميع.. فقد كان مشهد البداية فقط هو ما لفت النظر.. لأنه يدعوك مباشرة إلى داخل الأسطورة بهذه الاضاءة الجماعية بالشموع.. وعموما أصبحت حركة الاستعراضات فى المسرح.. شحيحة الإبتكار والتشكيل اللهم إلا فى مسرح الرقص الحديث.. التابع للأوبرا.

والعرض فى نهاية الأمر.. دعوة للحرية والتحرر. وبدورى من أجل حرية المسرح وتحرره من المقاعد الخالية والتى يجب أن يتنفس فيها الجمهور ويحس الممثل بهذا النبض.. فلا يحبط.. لأنى أشاهد كثيرا عروضا جيدة.. بلا جمهور تماما.. وهذا مما يثير الحزن.

ويا أستاذ سامى خشبة.. يا رئيس البيت الفنى للمسرح المدعو بهيئة المسرح.

التسويق ليس معناه.. ميزانية اعلانات وخلاص وهذه الميزانية تجىء بعد العرض بكام يوم أو أسابيع.

التسويق سياسة خدمية لكل بيوت المسرح التابعة لسيادتكم سواء بتسويق العروض.. أو التذاكر ولأى جمهور وبميزانية خاصة بدراسة كل عرض قبل الاقدام عليه.. وبنظام التجول فى المحافظات وهو نظام متفق عليه مسبقا قبل التعاقد مع عرض ما والتعاقد ايضا مع ممثل هذه العروض ومواعيدها.. شىء ما من النظام يؤدى الى النجاح المطلوب «ليس فقط لتغطية تكاليف كل عرض.. ولكن للكسب المشروع الذى يجب أن يجد طريقا وهدفا».

وقد لا يعود على كبار المسئولين بالنفع المادى.. ولذلك لا أحد يهمه أن يكسب أو يخسر.. أو يشاهد أو لا يشاهد؟!!

ولذلك إبحثوا أن تكون هناك الفائدة للجميع كحوافز للعمل وتبنى أى عرض .. بدلا من هذا الإهدار المستمر.

أما أن تكون هناك الحوافز لا مقطوعة ولا ممنوعة حتى ولو أعيدت ميزانية الانتاج للدولة ففيها الارباح للبعض والاحباط للبعض الآخر.. فهذا لا يجب أن يستمر.

ولتكن هناك وقفة للإصلاح.

أجل عروض جيدة شاهدتها.. وبلا جمهور وأسقف.. اللهم إلا إذا كانت هناك فكرة لتسجيل عروض المسرح من أجل نوادى الفيديو فقط.. مع استخدام تسجيلات تصفيق الجمهور بين حين وآخر!

الأخبار، العدد ٤٦٦ الصادر فى ١٩٩٩/٤/٢٦

عشتار وتموز

بقلم: سناء فتح الله

عادة ما يكون فى مصر موسماً للكساد المسرحى بيد أن هذه القاعدة تورات هذا الربيع فالسمارح مليئة بالعروض العديدة المستمرة والتى ترضى كل الأذواق.

فى مسرح الغد يقدم المخرج التجريبى أحمد زكى، والممثل المخضرم «محمود الحدينى» عملاً فنياً يعود بالمتفرج للتاريخ السحيق «الأف الثالثة قبل الميلاد» حيث أسطورة جلجامش وأنكيدو وهما من أشهر أبطال بلاد ما بين النهرين «العراق القديمة».

هذه الملحمة الأكادية «نسبة إلى مملكة أكاديا التاريخية» نشرت بالعربية للمرة الأولى عام ١٩٥٠ بواسطة طه بكير وبشير فرنسيس حيث ترجمها ونشرها فى الدورية العراقية «سوامر» ثم تبع ذلك عدة ترجمات أكثر دقة أحدهما لبكير نفسه حيث طبعت ثلاث طبعات.

وهذه الملحمة لاقت رواجاً بين طبقات المثقفين ورجال الأدب خصوصاً ما تضمنته من أفكار ثورية ضد الموت والرغبة فى الخلود، ورغم ذلك فان هذه الملحمة لم تستلهم فى أعمال أدبية حتى عام ١٩٨٦ حيث ظهرت ترجمة قام بها خالد البرادى وتناول فيها الأشعار الدرامية بالملحمة، كذلك قدم الكاتب العراقى، وليد فاضل ترجمة أخرى كانت أكثر شمولاً فلم يهمل أياً من أحداث القصة ولم يحذف منها شيئاً ولم يتدخل فى بنيتها الأساسية التى أتت بجدية فى الفكر الإنسانى.

وقد وضع المؤلف والمخرج محمود ا للوزى مقدمة فى نسخته المترجمة تتفاوت بين التفأول والتشائم حيث أشار فى عملية أسقاط على الواقع الحديث إلى أن الحاكم الأتوكارتين والأنظمة العسكرية تتجه إلى غطاء عن طريق التمسح بالقانون والتستر بإدارة الشعب، وقد ورد بالعرض عملية أسقاط معاصرة للسلطان وحاشيته.

نموذج طبق الأصل من الحكومة الإنقلابية فى العالم الثالث الذين يلبس أفرادها ملابس مدينة بعيدة عن سطواتهم العسكرية متظاهرين بالإذعان بالقانون فى واقع يعصفون بأى شخص تسول له نفسه دس أنفه فيما يفعلون أو حتى يهدد بفضح أساليبهم، وقد كان التحديث بالمسرحية اضافة الى النسق الدرامى فهو يحرك المسافة (وهم) المسافة التاريخية من الواقع وبعبارة أخرى فإن البطل الذى قدمها بشكل ميتافيزيقى تشبه الغربة الذى حتما سيواجهها المجتمع بالرفض والتحفظ وبدلا من النهاية الأصلية التى كانت تقوم على التصالح وحتى فيها قد كسب السلطان الشرعية فيمنح خاتم البطلة التى هى تمثل مصرع زواج رمزى بين الحاكم والرعية.

اللوزى يجعل ضابط الأمن والجلاد يرميان بحقيبة على رأس البطلة (جوال) بينما يغادر السلطان وتسحب بعيدا إلى الموت المؤكد.

أيضا فإن مقدمة المؤلف تشير الى الواقع المعاصر خاصة موضوعات التضخم والإحتكار التكنولوجى وأسلحة الدمار الشامل النوويه والتى يدنوها البرادى.

أما النص الذى طبعه فاضل، فلا أدرى إذا كان قد تحول إلى عمل مسرحى فى العراق أو فى غيرها ولكن فى عام ١٩٨٩ ومن خلال تعاون مسوحى المانى اقيم عرض مسرحى مستلهم من هذه الملحمة ويحمل اسماها قدم للمرة الأولى فى قاعة السيد درويش ثم دار الأوبرا عام ١٩٩٠ وكان فريق العمل يتكون من انتصار عبدالفتاح والشاعر أحمد سويلم ومصمم المناظر الألمانى بمعهد جوته ولم تكن هذه محاولة لتمثيل أحداث القصة واكتفى بتناول موضوعاتها وصورها فقدمت بشكل قريب وبالمقارنة فإن الرؤية المعاصرة للملحمة التى قدمها شوقى خميس تكون أوضح ومطابقة مع مسرح برتكتيان كنموذج وبتوجهاتها السياسية «الصراع بين جلجاميش واشطار» وذلك كرمز وكرسالة انذار توجه للعالم الثالث تحذرها بقوة «مثل ما فعل (جلجامش» ضد أفكار العولمة التى يمثلها أشطار» الجبارة والهدامة والتى تسرق - كل من يهب للنجدة أما عن الناحية الفنية فإن اداء الحدينى فى دور جلجامش ومعتز السويفى فى دور الكيدر وآن التركى فى دور أشطار كانوا جميعياً أعضاء المثلث الشيق، وبالنسبة للديكور والاخراج فقد تم تشيد بلكونه خشبيه دائرية استحوذت على الفراغ المسرحى العلوى وشملت مقاعدا اضافية للمتفرجين وخدمت فى نفس الوقت المنظر المسرحى وكان ذلك أجمل من المستوى الارضى للقاعة وكان هناك تمثيل وتجسيد للمقعد الالهى لاشطار الهة الحب والخصوبة والتى انبثقت من النور

الاتى من السماء حيث الالهة انو التى عاقب جلجامش الذى تجاهل طلب زواجها وسكن هجياية الحارس الوحشى لغاية التفاح الجزيرة خلف بحيرات الموت يسكنها اتونى بشتل الذى يجرى الفيضان الهظيم وهناك حيث جبال ماشو التى كان على جلجامش أن يعبرها كى يدخل أتونى بشتل حيث يوجد مسرح الحلود وحيث يموت دون الحصول عليها.

«ملخص مسرحية جلجامش»..

فى تمـام الرونق والأزهار - الأهرام الأسـبـوعى باللغـة الإنجليـزية - ٢٢/٢٨ - إبريل - نهاد صليحه

عاداً ما يكون الربيع فى مصر موسماً للكساد المسرحى بيدأن هذه القاعدة توارت هذا الربيع فالمسارح مليئة بالعروض العديدة والمستمرة والتى ترضى كل الأذواق.

فى مسرح الغد يقدم المخرج التجريبى «أحمد زكى» والممثل المخضرم «محمود الحدينى» عملاً فنياً يعود بالمتفرج للتاريخ السحيق «الألف الثالثة قبل الميلاد» حيث أسطورة جلجامش وأنكيدو وهما من أشهر أبطال بلاد ما بين النهرين «العراق القديمة».

هذه الملحمة الأكادية (نسبة إلى مملكة أكاديا التاريخية» نشرت بالعربية الأولى عام ١٩٥٠ بواسطة طه بكير وبشير فرنسيس حيث ترجمها ونشر ما فى الدورية العراقية «سوامرا» ثم تبع ذلك عدة ترجمات أكثر دقه لبكير نفسه حيث طبعت ثلاث طبعات. وهذه الملحمة لاقت رواجاً بين طبقات المثقفين ورجال الأدب خصوصاً ما تضمنته من أفكار ثورية ضد الموت والرغبة فى الخلود، ورغم ذلك فأن هذه الملحمة لم تستلهم فى أعمال أدبيه حتى عام ١٩٨٦ حيث ظهرت ترجمة قام بها خالد البرادى وتناول فيها الأشعار الدرامية بالملحمة، كذلك قدم الكاتب العراقى وليد فاضل ترجمة أخرى كانت أكثر شمولاً فلم يهمل أيا من أحداث القصة ولم يحذف منها شيئا ولم يتدخل فى بنيتها الأساسية التى أتت بجديد فى الفكر الإنسانى.

وقد وضع المؤلف والمخرج محمود للوزى مقدمة فى نسخته المترجمة تتفاوت بين التفأول والتشائم حيث أشار فى عملية أسقاط على الواقع الحديث إلى أن الحاكم

الأتوكارتين والأنظمة العسكرية تتجه إلى غطاء الشرعية عن طريق التمسح بالقانون والتستر بإرادة الشعب، وقد ورد بالعرض عملية أسقاط معاصرة السلطان وحاشيته.

نموذج طبق الأصل من الحكومات الإنقلابية فى العالم الثالث الذين يلبس أفرادها ملابس مدينة بعيده عن سطواتهم العسكرية متظاهرين بالإذعان بالقانون بينما هم فى واقع الأمر يعصفون بأى شخص تسول له نفسه دس أنفه فيما يفعلون أو حتى يهدد يفصح أساليبهم، وقد كان تحديث الذى بالمسرحية اضافه إلى النسقالدرامى فهو يحرك المسافه (وهم) المسافه التاريخيه من الواقع وبعبعارة أخرى فإن البطل الذى قدمها بشكل ميتافيزيقى تشبه الغريب الذى حتما سيواجا المجتمع بالرفض والتحفظ وبدلا من النهاية الأصليه التى كانت تقوم على التصالح وحتى فيها قد كسب السلطان الشرعيه فيمنح خاتم البطله التى هى تمثلمصرع زواج رمزى بين الحاكم والرعية اللوزى يجعل ضابط الأمن والجلاد يرميان بحقيبة على رأس البطله (جوال) بينما يغادر السلطان وتسحب بعيدا إلى الموت المؤكد.

أيضا فإن مقدمة المؤلف تشير إلى الواقع المعاصر خاصة موضوعات التضخم والإحتكار التكنولوجى وأسلحة الدمار الشامل النوويه والتى يدنوها البرادى.

أما النص الذى طبعه فاضل، فلا أدرى اذا كان قد تحول إلى عمل مسرحى فى العراق أو فى غيرها ولكن فى عام ١٩٨٩ ومن خلال تعاون مسرحى المانى اقيم عرض مسرحى مستلهم من هذه الملحمة ويحمل اسهاها قدم للمرة الأولى فى قاعة السيد درويش ثم دار الأوبرا عام ١٩٩٠ وكان فريق العمل يتكون من انتصار عبدالفتاح والشاعر أحمد سويلم ومصمم المناظر الألمانى بمعهد جوته ولم تكن هذه محاولة لتمثيل أحداث القصه واكتفى بتناول موضوعاتها وصرها فقدمت بشكل قريب وبالمقارنة فإن الرؤية المعاصره للملحمة التى قدمتها شوقى خميس تكون أوضح ومطابقه مع مسرح برتكتيان كنموذج وبتوجهاتها السياسيه «الصراع بين جلجامش واشطار» وذلك كرمز وكرساله انذار توجه للعالم الثالث تحذرها بقوه «مثل ما فعل جلجاميش» ضد أفكار العولمه التى يمثلها أشطار. الجبارة والهدامه والتى تسرق - كل من يهب للنجده أما من الناحيه الفنيه فأن اداء الحدينى فى دور جلجامش ومعتز السويفى فى دور الكيد وآن التركى فى دور اشطار كانوا جميعا الشيق وبالنسبة للديكور والاخراج فقد تم تشيد بلكونه خشبيه دائريه استحوذت على

الفراغ المسرحي العلوى وشملت مقاعدا اضافيه للمتفرجين وخدمت فى نفس الوقت المنظر المسرحي وكان ذلك أجمل من المستوى الارضى للقاعه وكان هناك تمثيل وتكسيد للمقعد الالهى لاشطار الهة الحب والخصوبه والتى ابثقت من النور الاتى من السماء حيث الالهه انو التى عاقب جلجامش الذى تجاهل طلب زوجها وسكن هجياية الحارس الوحشى لغاية التفاح الجزيرة خلف بحيرات لموت يسكنها اتونى بشتل الذى يجرى الفيضان العظيم وهناك حيث جبال ماشو التى كان على جلجامش أن يعبرها كى يدخل أتونى بشتل حيث يوجد مسرح الخلود وحيث يموت دون الحصول عليها.

ترجمة عن الأهرام الاسبوعى باللغة الانجليزية فى ٢٢/٤

«جلجاميش»..
والبحث عن الخلود

بقلم: عمرو دواره

«جلجاميش» البطل الأسطورى الذى تعتبر ملحمته كبرى علامات الأدب الآشورى. وذلك حينما سجلت نصوصها المركبة من أكثر من ثلاثة آلاف سطر فى اثنى عشرة لوحة ترجع إلى أزمنة مختلفة منذ حوالى ٢٣٠٠ قبل الميلاد تقريبا. نتعرف عليه يوميا ونتحاور معا من خلال هذا العرض المسرحي الجديد الذى تقدمه فرقة «الغد للعروض التجريبية» من تأليف وأشعار شوقى خميس، وإخراج أحمد زكى، وبطولة محمود الحدينى الذى يجسد لنا شخصية هذا البطل الأسطورى، لنتعرف ونتأكد من استمرار صراع الإنسان منذ الأزل لتحقيق الحرية والعدل والخلود.

المؤلف ومواهبه المتعددة، مؤلف النص الفنان شوقى خميس كاتب متعدد المواهب والابداعات، فبخلاف مهاراته وكفاءته الإدارية التى أثبتها بتحمل مسئولية العديد من المناصب القيادية، فهو كاتب مسرحي، ودراما تورج معد وخبير مسرحي وناقد فنى، وشاعر ومؤلف أغان، وقد ساهم فى إثراء المسرح المصرى بالعديد من المؤلفات لعل أهمها فى مجال المسرح الشعرى، ومجال مسرح الأطفال الذى وهب حياته له حتى أصبح مديرا للمسرح القومى للأطفال لمدة عشر سنوات (فى الفترة من ٨٦ إلى ١٩٩٦) وعلامة مضيئة فى مسيرته الفنية، وعلما من أعلامه المعاصرين.

ويمكننا من خلال الرصد السريع لأهم إبداعات الكاتب «شوقى خميس» أن نسجل له بعض الأعمال البارزة ومن بينها مسرحيات:

سندباد «قدمت بمصر وتونس والكويت»، الحب والحرب قدمها المسرح الحديث، جلجلامش «قدمت بالعراق»، اقرأ «قدمت بالمسرح الليبى»، اخناتون، وذلك بخلاف ماء الحياة، الأميرة والصعلوك، القطط، فى عيون مصر، نوح بلا سفينة.

أما فى مجال مسرح الأطفال فإننا نجد العديد من المؤلفات أو المسرحيات التى قام باعدادها وكتابة الأغانى والأشعار لها ومن بينها:

نعم ولا «أول أوبرا مصرية للأطفال»، الأمير الصغير، مصنع الشيكولاته، السيرك، الشاطر حسن، الهدهد، حورس، فارس وجميلة. وذلك بخلاف العديد من الأعمال التليفزيونية الناجحة وفى مقدمتها:

بوجى وطمطم، عصافير الجنة، حدوتة قبل النوم، الأمير والفراشات، أوبريت عرايس عرايس، عزيزة ويونس، ومسلسل حكاية مصر.

والشيء المؤسف أن كثيرا من تلك الأعمال لم تجد طريقها إلى النشر بعد، حيث لم يتم نشر سوى ثلاث مسرحيات للكبار فقط وهى «سندباد، الحب والحرب، إخناتون»، بالإضافة إلى كتابين هما مسرح الطفل آراء وتجاوب، المنفى والملكوت وكل منهما يشتمل على دراسات أدبية مهمة، وأننى أنتهز الفرصة هنا لأناشد دور النشر والمسئولين عنها بأهمية هذه الإبداعات، خاصة وأن كثيرا منها قد تم إعداده وكتابته شعرا وبصورة مسرحية رائعة تحقق فى كثير منها مفهوم المسرح الشامل أو المسرح الشعبى.

لقاء الكبار

نجح المخرج الفنان «فهمى الخولى» مدير عام الفرقة فى إنتاج هذا العرض وإعادة اللقاء الفنى بين المخرج القدير أحمد زكى، والكاتب المبدع شوقى خميس، اللذين سبق لهما معا تقديم العديد من الأعمال الراقية «وفى مقدمتها الغول، سندباد، مجانين ماراصاد، عرابى زعيم الفلاحين، الخوخه المسحورة ابن البلد»، كما نجح فى استقطاب الفنان القدير محمود الحدينى ليشارك بالبطولة. وهذا اللقاء الفنى يؤكد أهمية التفاهم الفنى والاستفادة من الخبرات المشتركة التى تتحقق بتوالى الأعمال والتجارب الفنية بحيث

تتكون الثنائيات الفنية والمجموعات بهدف التواصل وتبادل الخبرات المتراكمة عبر التجارب المتتالية.

هذا ويحسب للفنان فهمى الخولى اعترافه بفضل الأساتذة الذين تعلم منهم، حيث اشتملت كلمته فى برنامج العرض على الكثير من هذه المعانى حيث كتب: «تتلمذت على يد الفنان القدير إحمد زكى وتعلمت منه الكثير، كما اعترف بفضل الفنان الأصيل محمود الحدينى أيضا».

كما يحسب له إتاحة الفرصة لمجموعة كبيرة من شباب المسرح للمشاركة فى العرض والاستفادة من خبرات هؤلاء الأساتذة.

«جلجامش» الأسطورة والنص: النص الأصلى لأسطورة «جلجامش» يعود إلى القرن السابع قبل الميلاد ومأخوذ من مكتبة «آشور بانيربال» وقد تمت ترجمته إلى العربية بأقلام متعددة من بينها ترجمات طه باقر، كاظم جواد «العراق»، أنيس فريحة «لبنان».

وبالطبع فإن النص المسرحى لا يلتزم بتفاصيل الأسطورة وشخصياتها فقط، بل أن المؤلف الشاعر قد أعاد صياغة الأحداث الدرامية التى تؤكد وجهة نظره، وبالتالى فهو لم يلتزم الدقة التاريخية بقدر ما استفاد من الأبعاد الأسطورية التى يمكن أن تنقذنا من الأسر فى منحدرات الوجود، وتستطيع أن تأخذنا إلى آفاق كونية أخرى بلا حدود، لتحلق بنا وككل الأساطير فى عالم من الخيال والحلم، ولكنه حلم يلقى بظلاله على أرض الواقع، فالمؤلف يؤكد فى كل لحظة أن هذا العالم الأسطورى هو من صنع الإنسان، ولذلك فهو يتشكل فى كل زمان ومكان على نحو مختلف، ولكن تبقى دائما تلك المعانى والقيم، وتلك الكلمات التى تصوغ الضمير والذاكرة للإنسان، وأسطورة «جلجامش» تقدم لنا قصة ذلك المناضل البطل الذى يتحدى الصعاب فى سبيل تحقيق الحلم المستحيل والوصول إلى الأبدية، وهو بلا شك خيال جامح، وحلم مجنون معلق بين السماء والأرض، ويتناول العرض الكثير من الأحداث فى محاولة لتحقيق هذا الحلم، فيمر «جلجامش» بتلك الرحلة الصعبة الشاقة للقاء «عشتار» ربة الجمال التى تنجح فى الانتصار عليه بعد أن فقد رفيق دربه «أنكيدو» فتى الغابة الشجاع، إن لقاء «جلجاميش» و «عشتار» لا يمثل لقاء الرجل والمرأة فقط، أو صراع العقل والعاطفة، أو الشجاعة مع المكر والدهاء ولكنه يؤكد ضرورة تواجد طرفى الصراع مع استمرار احتياج كل منهما للآخر. إنها حقا أسطورة بديعة نجح المؤلف فى إعادة صياغة أحداثها بدقة تعبيراته وصوره الشاعرية وحواره الموجز ليؤكد

لنا استمرار لغز هذا الكون، والصراع الدائم بين الخير والشر، والاحتياج الدائم للآخر، كما نجح فى تأكيد دور الجموع «الجوقة» ورد فعل الآخرين «أفراد الشعب» ومدى احتياجهم للرمز والدليل.

الروية الإخراجية:

الفنان القدير أحمد زكى هو أحد كبار مخرجينا المسرحيين بالوطن العربى، ويحسب له بلاشك ريادته فى تقديم المسرح الشامل، وذلك من خلال تقديم بعض العروض المتميزة فى مسيرتنا الفنية مثل الغول، ماراصاد، أو من خلال مؤلفاته ومترجماته ومحاضراته بالأكاديمية والدورات المتخصصة.

وكما سبق القول فإن التفاهم المستمر بينه وبين المؤلف قد أثمر العديد من التجارب المتميزة، وهو فى هذا العرض لا يقدم «جلجاميش» كبطل محارب مغوار فقط يعتمد على قوته الجسدية، بل قدمه أيضا كمفكر مثقف يبحث عن الحقيقة وهو بهذا الشكل يقربه أيضا إلى هذا الرجل العصرى، ليؤكد أن هناك ارتباطا وثيقا بين كل من الماضى السحيق والواقع المعاصر، فمهما اختلفت الأشكال فالإنسان واحد بمشاعره الإنسانية وطموحاته اللانهائية، وتبقى دائما فطرته التلقائية ورغباته اللامحدودة، وقد اتخذ المخرج من الملحمية والمسرحية منهجا، موظفا كافة مفرداته المسرحية من موسيقى وأغان وتشكيلات حركية وإضاءة وديكور ليؤكد ذلك الصراع المستمر، هذا وقد نجح الفنان التشكيلى نبيل الحلوجى فى تصميم رؤية تشكيلية ثرية بها الكثير من الدلالات الدرامية والايحاءات الفنية فكانت إطارا مناسبا للعرض، وإن كان للأسف لم يتم توظيف كافة المناطق الممكنة للمثيل بالشكل الأمثل، أما الملابس فأرى أنه قد وفق فى تصميمها جميعا بإستثناء زى «جلجاميش» بطل العرض!! هذا ويحسب له تصميم تلك الخامات من الريش الملون.

قام بوضع الموسيقى والألحان فى هذا العرض «طارق مهران» والحقيقة أنه وبرغم جمال الأصوات المشاركة «مها فوزى وشريف عبدالوهاب» وبرغم جمال الكلمات إلا أن الألحان قد جاءت تقليدية ولم تفصح عن موهبته وإمكانياته، كما لم تعط الفرصة لمصمم الاستعراضات «نور السمان» لتقديم تشكيلات مبتكرة فجاءت تصميماته تقليدية تتسم بالبطء والتكرار.

الممثلون نجوم العرض

● **محمود الحديني:** قدم لنا بموهبته الأصلية وخبرة السنين دور البطل الأسطورى «جلجاميش» ببراعة فائقة تحسب له مما يدفعنا إلى التساؤل عن سبب غيابه الطويل عن أضواء وخشبات مسرحنا المصرى، خاصة وأنه فى قمة نضجه الفنى، لقد أعاد إلى أذهاننا أدواره المسرحية الرائعة فى سليمان الحلبى والثأر ورحلة العذاب وسهرة مع الحكومة والنار والزيتون وغيرها، حيث نجح فى التعبير عن مختلف المواقف الدرامية والخلجات النفسية.

● **معتز السويفى:** أصبح بلا شك من نجوم الفرقة بتوالى مشاركاته المميزة فى العروض المتتالية، وهذا ليس بمستغرب على فنان صادق عشق الفن المسرحى ويمتلك أدواته الفنية وصقلته التجارب، وهو يذكرنا فى هذا العرض بدوره الرائع «موننجو» ابن الحاكم الافريقى السابق فى عرض الزعيم «لومومبا» الذى قدمه بالمسرح المتجول عام ١٩٨٥. حقا لقد أجاد معتز فى تجسيد شخصية «أنكيدو» الصديق الوفى «لجلجاميش» بما يبشر بمكانة متميزة فى السنوات القادمة.

● **آن التركى:** جسدت شخصية الإلهة «عشتار» فاستطاعت أن تملأ المسرح بحيويتها وانطلاقها، بالرغم من صغر حجم الدور نسبيا، لقد استطاعت وبحضورها المسرحى أن تعبر لنا ببساطة وسلاسة تحسب لها عن مشاعر القوة والعنف، والمكر والانتقام، فأضافت إلى رصيدها دورا جديدا.

● **سامية أمين:** اجتهدت كثيراً فى أداء دور الغانية، فقدمت دورا من أهم أدوارها، بالرغم من أنه يؤخذ عليها محاولتها المستمرة للاقتراب من الواقعية فى أداء الدور بما لا يتناسب مع المنهج العام للعرض، وإن كان هذا لم يمنع من نجاحها فى لفت الأنظار إليها.

● **حسام الشاذلى:** قام بتجسيد شخصية الراوى بتمكن يفصح عن موهبته، وإن كان يحسب عليه عدم إظهار التباين فى الأداء بين المواقف المختلفة، فجاء أداؤه محايدا فى أغلب الأحيان.

(الكواكب، العدد ٢٤٩٢)(الصادر فى ١٩٩٩/٥/٤)

عرض «طقسى»
يعلن نهاية «الأسطورة» ويبقي

بقلم: د. حسن عطية

منذ أن سحبت الدراما التليفزيونية البساط من تحت أقدام المسرح، فيما يخص عرض الهموم اليومية سريعة الايقاع، ومناقشة القضايا الاجتماعية الدائرة داخل البيوت أو فى ساحات القرى، راح المسرح يتخبط بحثا عن قضايا أكثر عمقا، وهموم لا تزول بمجرد الحديث عنها، فتصور لفترة أن اطلاق كلمات مثل الحرية والديمقراطية والعدل والقهر الاجتماعى، يمكن أن تصنع مسرحا مفرغا من رؤية عميقة تحكمه، وتخيل أن اللجوء الى حواديت تراثية مثبتة أو متخيلة، يمكن أن يحقق لهذا المسرح هذا العمق المفتقد فى طرح القضايا، ولذلك هرب الجمهور من صالات هذا المسرح، وراح صناعه يبغبغون بكلمات جوفاء وأهدرت أموال دافع الضرائب فى عروض لا طائل من ورائها.

ولذلك فإن العرض الذى بدأ مسرح الغد فى تقديمه منذ أيام قليلة، باسم «جيلجامش» من اخراج أحمد زكى، يبدو هذا العرض خروجا على المتبع فى حركة المسرح المصرى الحالية؛ خروجا قد يمثل ثورة على نمط التفكير السائد، إذا ما انتبهنا لقيمته الحقيقة، ودرسنا ما يقدمه دراسة معمقة تحدد ما له وما عليه، لا تقف منه موقف الرافض أو المنبهر به، وقد يمثل هذا الخروج مجرد عرض تم وانتهى، مثلما جاءنا منذ عدة أسابيع عرض مبهراً يساير عرضنا المصرى، مع الاحتفاظ باختلاف الامكانيات المتوفرة لكل من العرضين، وهو عرض الرحبانية «أخر أيام سقراط»، والذى انتهى فور احتفائنا به، وانبهرنا بمستواه الفنى والفكرى والتقنى، دون أن يؤثر أى تأثير فى نمط تفكيرنا المسرحى.

الشاطر جيلجامش

رغم بحث الانسان اليومى عن لقمة عيشه التائهة فى دولاب العمل، وعن موطن قدمه المزنوقة فى زحمة الأتوبيس، وعن لحظة لهوه الضائعة وسط دوامة الحياة، فهو لا ينسى أبدا قضيته الأزلية، وهى كيف يمكن له أن يعيش أطول وقت ممكن، أى كيف له أن ينتصر على الموت، أو على الأقل يخادعه لوقت من الزمن، وذلك باطالة فترة المرحلة الشبابية، بتعاطى كل ما يطيل زمن هذه المرحلة من عقاقير وحقن تخديرية، أو

يوهم متعاطيها بذلك، غير أنه يواصل تعلقه بحلم الخلود، ذلك التعلق الذى ارتبط به الانسان منذ الخليفة، فصاغ له الحكايات الاسطورية، وأنشىء له الحفلات الطقسية، من أجل تحقيقه، وصاغ من خياله أبطالا جسورين قادرين على اقتحام المجهول، فكان «بروميثيوس» الآغريقى سارق نار المعرفة من الآلهة، وكان «فاوست» الأوروبى المتحالف مع الشيطان ليحصل على سر العلم الكلى، وكان «الشاطر حسن» المصرى المقتحم لسكة «اللى يروح ما يرجعش» انقاذا لجميلة الجميلات، وكانت «ايزيس» الفرعونية التى تحدت الموت السارق لمليكها «أوزيريس»، فجمعت أشلاءه وأعادت اليه الحياة، وأيضا كان جيلجامش الأشورى البابلى الباحث عن زهرة الخلود الدائمة.

صاغ شوقى خميس ملحمة جيلجامش، فى جزءين؛ الإول باسم ملحمة الصعود، ويقدم فيه تلك الرحلة الشاقة التى يقوم بها «جيلجامش» ملك مدينة (أوروك) السومرية، صعودا الى الجبل «المقدس» لاقتحام غابات الأرز الوارفة التى تهيمن عليها الربة «عشتار»، وتستأثر داخلها مع السادة على خيرات الأرض، تاركة البسطاء فى السفح يعانون من الفقر والعوز، إلا أن الكاتب لا يبدأ حبكة مسرحيته دون أن يقدم لنا هذا الجيلجامش؛ كأننا اسطوريا، ثلثاه من نسل الالهة، وثلثه الآخر ينتمى لبنى الانسان، ومنذ البدء يبدو وجودا خرافيا محطما لكل شىء حوله، فهو القطب الأقوى الأوحد على الأرض، مما يدفع الناس للصراخ واللجوء الى الآلهة الخيرة لانقاذها، فتمنحها تلك الآلهة عملاقا من طين الأرض هو «أنكيدو»، يصبح قطبا ثانيا من الصراع، إلا أن النص الدرامى سرعان ما يحقق التصالح بين القطبين المتصارعين، ربما أن الكاتب يعيش زمن التصالح الذى أدى لغياب القوة النقيض، وتسيد القطب الواحد العالم بأمله، وان كان هذا التصالح دراميا، قد أدى لخلخلة معنى ظهور «أنكيدو» فى حياة الناس كقوة لغطرسة «جيلجامش»، خاصة مع تأكيد الكاتب على الملامح الوحشية لشخصية «أنكيدو»، والذى بدا الأمر معها وكأنه وجه أرضى لجيلجامش، ففقدنا التعاطف معهما معا.

ولأن المسرحية، فى بنائها الدرامى، تسير مع حركة مسير الملحمة الاشورية، فإنها تنتقل بسرعة عن موقف الصراع الدرامى بين القطبين القويين، الى منطقة صراع «جيلجامش» ضد الربة «عشتار»، يساعده صديقه «أنكيدو» فى صراعه هذا، ويستطيع «جيلجامش» بالفعل اقتحام جبال أرز «عشتار»، ويلتقى بها، فتقع بسرعة فى حبه، لكنه يرفض هذا الحب الكبير، فهو يعرفها مخادعة للرجال بالرغم من نزولها يوما لمدينة

الموتى لاستعادة زوجها «تموز»، ثم تخلت عنه، باحثة عن زوج آخر، وها هو «جلجامش» يرفض أن يكون ذلك الزوج، رافضا اغراءها بمنحه القصر والمدينة وثمار الأرض، وأمام ذلك الرفض لجمال المرأة وسطوتها، تهرع هي الى أبيها «أنو» الساكن أبدا الدهر سماء الكون، مقدمة له التفسير المقلق لأصحاب السلطة، وهو اجتراء «جيلجامش» على قطع احدى شجار غابة الصنوبر الوارفة، مما يشجع بقية البشر على اقتحام تلك الغابة والحصول على خيراتها، وهو ما يحدث حقيقة فيندفع الناس خلف ««جيلجامش» تأييدا له بحثا عن المغانم.

زهرة الأبدية

لقد حطم البطل الأسطورى جدران الخوف المحيطة بشعب (أوروك)، لكن الأب «أنو» لم ينتظر حتى ينتصر الضعفاء، ففتح عليهم أبواب جهنم، وأطلق عليهم الثور الوحشى، فدحرهم، وقتل «أنكيدو»، مما وضع «جيلجامش» فى وضع وجودى، لا يسأل فيه عن سر الثورة المنكسرة، وكنه الهزيمة التى لحقت به وبشعبه، وإنما ليسأل عن سر «أنكيدو»، ويحركه للتجول فى العالم بحثا عن زهرة الخلود. وهو ما يدور حوله الجزء الثانى من مسرحيتنا هذه، والمسمى «ملحمة الخلود»، حيث يبدو «جيلجامش» مثل البطل العربى «جساس بن مرة» فى سيرة (الزير سالم)، الذى خاض حربا ضروسا ليعيد الحياة لأخيه المقتول غيلة، صائحا فى وجه الجميع «كليب حيا لا مزيد»، فيقتحم «جيلجامش» الأهوال، ويحصل على زهرة الخلود، ويعود لوطنه، مكتشفا أن الموت يهدد الانسان الفانى الذى يعيش زمنه المحدود، وان الخلود هو لحظة خارج نطاق الزمن، لا يحققه المال ولا الجمال ولا القوة، وانما يحققه التسامى على محدودية الحياة.

ويعاود «جيلجاميش» الرحيل مرة أخرى كسندباد لا يهدأ من الرحيل والمغامرة، ويتوه فى رحلته، وينقسم أهالى مملكته، بين كهول محافظين يتمنون رجوعه، وشباب ثائر يؤكده عدم عودته، فلقد انتهى عصر الأساطير، والخلود، حلم الأبدية الدائم، يتحقق بتراكم المعرفة، وتعاظم قيمة العقل الانسانى.

قدم المخرج «أحمد زكى» هذه المسرحية فى عرض طقسى البناء، يؤسس وجوده داخل فضاء قاعة مسرح الغد، بعد أن صاغ سينوجرافيا المكان بشكل خاص، محاط بمقاعد المشاهدين من جهات ثلاث، فضلا عن انشاء دور ثانى يماثل هذه المواضع الثلاث لجلوس المشاهدين، تاركا الضلع الرابع، سواء على مستوى أرضية القاعة أو على

المستوى الأعلى المكمل للدور الثانى، وذلك لاستخدامهما كمنصات العرض مع بقية المستويات الموجودة حول ساحة المنتصف، والتى استخدمت أيضا كفضاء للتمثيل والأداء التوقيعى الراقص الذى صممته «نور السمان» بشكل جيد، أعاق ضيق المساحة من ابرازه بالمستوى اللائق، ورغم تلك الأجواء الطقسية التى صاغ بها المخرج عرضه، ورغم تعلق كاتب النص «شوقى خميس» بالأسطورة كقالب نجاة للشعراء من الأسر فى منحدرات الوجود، مع اهتمامه فى نفس الوقت بالبحث عن دلالات واقعية فى بنية الأسطورة وشخصياتها، من قبيل ما أشرنا اليه بخصوص تعدد الأقطاب، والوصول الى قطب واحد متحكم فى حرية العالم، الى جانب اشاراته المتعددة الى أمور آنية، مثل ذكره للبن الأطفال، أو حديثه عن أهل شمال الأرض الذين نهبوا ثمار وعقل وضمير أهل جنوب الأرض، إلا أن العرض فى مجمله، ومع حذفه للاشارات الواقعية، وعدم تأكيده على الأمور اليومية، يعلن نهاية زمن الأساطير، ويؤكد على أن التعلق بالأبطال الخرفيين المنتظرين لانقاذ العالم هو محض وهم، فلن يأتى «جيلجامش» أو أى «جيلجامش» اخر لانقاذنا من هموم الحياة ومشاكل العولمة، وانما، علينا أن نصنع نحن طرق خلاصنا، وعلينا أن نواجه قضية الخلود بإعمال العقل، قهر الموت بالعلم.

الحدينى .. متأملا

فى هذا الاطار المتميز لعرض يثير العقل ويمتع الوجدان بما يطرحه من أفكار عميقة، تتجاوز مشاكل الحياة الجزئية، وتقدم داخل حالة فنية، تثير الخيال، دون أن تهرب من أرض الواقع، يتجلى «محمود الحدينى» فنانا ملتزما بتقديم الفن الصادق الجميل، فيتألق وجود «جيلجامش» بصوته الهادىء المتهدج، وحركة جسده الواهنة، فيغيب البطل الشرس، يحضر البطل المتأمل، الساعى خلف الحلم المستحيل فى الامساك بسر الأبدية، يقابله «معتز السويفى» شابا قويا «يتباهى» بعنفة فى شخصية «أنكيدو» الوحش الأرضى، الذى يدافع بقوته الجسدية عن صديقه، ويتلقى الطعنات فداء له، فيثير بموته قضية الخلود، وبينهما تتبدى «آن التركى» فى شخصية «عشتار» ربة الخصوبة عند السومريين، وكأنها «إيزيس» الفرعونية، أو (الأم الكبرى) فى الحكايات الاسطورية العالمية، حينما تظهر لأول مرة للمقتحم «جلجامش»، ثم سرعان ما تتحول الى ربة العواصف والانتقام، حينما يرفض حبها «جيلجامش»، وإن قيد حركته ذلك الزى الملتف بقوة بجسدها، والمفتوح من أسفل، والذى ارتدته وبدت به كفتاة ليل بسيطة، واستطاع أن يطاول ذلك الأداء المتميز للثلاثى السابق، ثلاثى اخر هو «حسام الشاذلى» فى شخصيتى

(الروائى) و (الملاح) الذى صحب «جيلجامش» فى رحلته بحثا عن زهرة الخلود، ومعه «سامية محمود» التى أدت دور أم «جيلجامش» ودور صاحبة الخان الذى لجأ اليه «جيلجامش» أثناء بحثه عن الزهرة الخالدة، وكذلك الفتاة التى قامت بدور البغى التى حاولت أن تسلب «أنكيدو» قوته، وكأنها «دليلة» اليهودية، فأدت دورها بشكل جيد.

نحن اذن أمام عرض كان بحاجة لأن يصاغ دراميا بشكل أفضل، بدلا من الاعتماد كثيرا على السرد المصاغ شعرا، وكان بحاجة لامكانيات أفضل، وفضاء مسرحى أكبر كفضاء مسرح الأوبرا الذى بهرتنا الرحبانية بتقديم عرضها عليه، أو فضاء المسرح القومى الشاسع، خاصة والعرض قد صاغ ألحانه وموسيقاه «طارق مهران» فى بناء أوركستر الى محكم، مثير للخيال، يحتاج لأجهزة جيدة وفضاء مسرحى يساعد على ذلك الابرار، كما حول «نبيل الحلوجى» تجسيد المنظر المسرحى وملابس شخصياته بشكل يجمع بين الأسطورية والواقعية، إلا أن ضعف الامكانيات، والاستعانة بملابس قديمة، أفقد الصورة المرئية التجانس فى الألوان والخامات المستخدمة مما شوش من تقبلنا لدلالات هذه الصورة المرئية المتحركة، وأعاق الممثلين عن التعبير الحر عن ذواتهم، كما حدث مع «أن التركى» وزى «عشتار» المشار اليه سلفا، وكذلك «محمود الحدينى» وزى «جيلجامش» الملكى، والمقيد أيضا لحركته، والذى بدا فيه وكأنه (قميص المجانين) الأبيض المكتف للمرضى، وليس زيا ملكيا لرجل يبحث عن سر الخلود.

(أخبار النجوم، العدد ٣٤٤) (الصادر فى ١٩٩٩/٥/٨)

البيت الفني للفنون الشعبية

١ - قطار الحواديت

تأليف: فؤاد حجاج	تصوير سينمائى: محسن محيى	تمثيل: ناهد رشدى
ديكور وملابس: جمال الموجى	استعراضات: عماد سعيد	ماجدة حمادة
ألحان: صلاح الشرنوبى	اخراج: عمرو دواره	حسن الديب

فكرة المسرحية: تناول حكاية خمسة أطفال يركبون قطار الحواديت ويلتقون مع عم حمزه الذى يفتح لهم صفحة الكتاب الذى يحتوى على الصفات المطلوبة فى الإنسان.

بيان إحصائى

عدد الرواد	الصافى	اجمالى الدخل	عدد الحفلات	مكان العرض	تاريخ تقديم العرض
٣٠٦٥	٨٧٧٧	١٢٧٦٨	٥٧	مساء الجمعه	من ٩٨/٧/٥ وحتى ٩٨/٨/٣١

٢ - كفر الأراجوزات

اعداد:خالد حسونة
الحان: فتحى حجازى
استعراضات: أحمد المصرى
ديكور وعرائس وملابس:نجلاء رأفت
فكرة واخراج: سامى عبدالنبى
تمثيل وأداء: صفاء علم الدين/ تامر السيد/ عادل عثمان

فكرة المسرحية : تدور حول مواجهة مشاكل البيئة وضرورة مقاومة التلوث.

بيان إحصائى

عدد الرواد	الصافى	اجمالى الدخل	عدد الحفلات	مكان العرض	تاريخ تقديم العرض
٨٨٤٩	٧٠١٥	١١٥٥٨	٣٥	أرض الكرنتيننة بالعريش	من ٩٨/٨/٦ وحتى ٩٨/٨/٢٦

الفرقة الغنائية الاستعراضية

السنيورة والـ ٣ ورقات

تأليف:ابو بكر خالد
أشعار وأغانى: عزت عبدالوهاب / شوقى صقر/ حسن السبكى
الحان: صلاح الكردى/
ديكور : محمود سامس
ملابس : فوزى السعدنى
ملابس : فوزى السعدنى
اخراج : عبدالرحمن الشافعى
تمثيل: عبدالمنعم مدبولى/حنان ترك/ محمد ابو الحسن
رضا الجمال/ يسرية السيد/ ممدوح درويش/ أشرف فاروق/
وغناء: صلاح الكردى/ بهجت مصطفى

فكرة المسرحية : تناقش قضية حالة الوطن العربى وما حدث فى بداية التسعينيات من غزو العراق للكويت ومحاولة ضمها قسراً، وما حدث بعد ذلك من تداعيات وآثار سلبية تعانى منها الأمة كلها نتيجة تصرف طائش من فرد.

بيان إحصائى

تاريخ تقديم العرض	مكان العرض	عدد الحفلات	اجمالى الدخل	الصافى	عدد الرواد
من ٩/٧/٩٨ وحتى ١٤/٩/٩٨	مسرح عبدالوهاب بالاسكندرية	٥٩	١٨٢٣٨٧	١١٥٨٤٧	٢٠٨٨٣

ليالي الحكواتي

الفرقة القومية للموسيقي الشعبية

تأليف أو اشعار: نجيب نجم
ديكور: د.فورى السعدنى
ملابس: سوسن فؤاد/ استعراض: حمادة حسام الدين/ اخراج: حسام الدين صاح
تمثيل : شمسر حسن/ هند عاكف/ عبدالله محمود/ علاء عوض/ محمد عبدالرادق/ فوزية أبو زيد

فكرة المسرحية : تطرح قضية العلاقة بين الماضى والحاضر من خلال استدعاء شخصية أحمس وزوجته وصراعهما مع الهكسوس.

بيان إحصائى

تاريخ تقديم العرض	مكان العرض	عدد الحفلات	اجمالى الدخل	الصافى	عدد الرواد
من ١/٨/٩٨ وحتى ٢٦/٨/٩٨	مسرح حديقة البالون	٤٥	١٧٣٨٠	١٣٠٠٨	٢٧٥٦

«حرب الخليج انتقلت إلي مسارح الأسكندرية

بقلم: نبيل بدر

المفهوم السائد عن عروض المواسم الصيفية أنها خفيفة.. مسلية.. مشحونة للاضحاك (النكت اللفظية) التى هى من المقومات والعناصر الأساسية (لمسرح القافية).. والمهم ألا تجهد تلك العروض ذهن المتفرج.. وألا تدفعه للتأمل وللتفكير.. إن أمكن.. فالاجازات الصيفية كما يتصورها أصحاب تلك الفرق والعروض فرصة سانحة للاستجمام العقلى.. وليست فقط لاراحة ولتجديد نشاط الأجساد المتعبة ـ لكن البيت الفنى للفنون

الشعبية والاستعراضية لم يفعل ذلك.. وذهب الى الاسكندرية بعرضه الجديد (السنيورة والثلاث ورقات) متعمدا وقاصدا أن يدفع العقول للتأمل والتفكير فى الواقع العربى ومنبها ومحذرا من الاثار والانعكاسات السلبية للتدخلات الأجنبية التى تستهدف الوقيعة وتعميق الخلافات ومضاعفة الصراعات بين الأشقاء العرب.

فى المشهد الافتتاحى (مولد سيدى أبوطويلة) يلاحظ المتفرج المشربيات القديمة.. والرسم والتكوينات المنقوشة والمحفورة في الخشب.. وواجهات البيوت ذات الطراز العربى المميز.. كل شيء يوحى بالعراقة.. وفى صدر المنصة المسرحية نلاحظ مئذنة شهيرة معروفة باسم (الملوية) موجودة فى بلد عربى شقيق وسرعان ما ندرك كمتفرجين أن هذه الحارة ليست بالضبط الحارة الشعبية التقليدية التى تعودنا مشاهدتها فى الأفلام والمسرحيات والمسلسلات - بل هى الحارة ذات الدلالة الأشمل.. وذلك ما تؤكده أيضا الشخصيات الاساسية والأحداث المتصاعدة خاصة بعد أن يداهم ساحة مولد سيدى أبى طويلة ذلك المتباهى بقوته (العكر) ليخطف عنوة السنيورة طامعا فى مقتنياتها الذهبية وفى الكنز الذى فى بيتها.. ولا يحتاج المتفرج الفطن لجهد ذهنى اضافى لكى يفهم من هو بالضبط صاحب الشارب الكثيف المتباهى بقوته الطامع فى ذهب السنيورة وكنزها والذى يأخذها رهينة حتى تستجيب لمطالبه ولشروطه.. وبسبب جبروته ظهرت وتنامت فكرة الاستعانة بالذى هو أقوى منه (أبوشلوفة) ليجبره على اطلاق سراح السنيورة.. ويطلق صابر الأكبر عمرا والأكثر عمرا والأكثر خبرة وحنكة صيحته التحذيرية فى نهاية الفصل الأول (لو دخل أبو شلوفة الحارة مش حيخرج منها).. وفى الجزء الثانى تتحقق النبوءة التى لم يهتم بها أحد.. يصل أبوشلوفة الى الحارة فى موكب احتفالى خرافى باعتباره المنقذ والحامى والمخلص الأوحد.. مدعيا حماية الحارة من أطماع العكر مبشرا باطلاق سراح السنيورة وبحمايتها الى الأبد لكن سرعان ما يكتشف الجميع أنه جاء الى الحارة مستعرضا أسلحته الجهنمية ليبقى فيها دون رحيل متخذا من العكر ستارا يخفى أطماعه الحقيقية.. وببساطة يدرك المتفرج الواعى أن (أبوشلوفة) ليس هو البلطجى التقليدى.. بل هو البلطجى الجديد.. المعدل .. (المودرن).. المبتسم دائما.. شديد الذكاء.. القادر على المراوغة.. ملابسه أقرب لملابس مايكل جاكسون.. والجهاز الصغير الذى بيده يكشف حتى عن حركة النمل فى مخابئه.. ويذكرنا بأنه القوة العظمى وصاحب المخترعات المذهلة المبهر.. المخيف الذى يخشاه الجميع رغم ابتساماته

وكلماته الناعمة.. ولا ينتهى عرض السنويرة والثلاث ورقات) بالنهاية المتشائمة أو المحبطة ـ بل ينتهى بعودة الوعى.. وعندما يفهم ويدرك.

(أخبار النجوم، العدد ٣٠٣)(الصادر فى ٢٥ يوليو ١٩٩٩٨)تحت عنوان تياترو

العكر وأبو شلوفة يطاردان السينيورة
حنان ترك لأول مرة نجمة استعراضية

الانسان حقيقة مهما كانت خافية أو مراوغة سيعرف مصيره وخلاصه.. وعودة الوعى تتحقق بعد أن عرف الجميع أن (أبو شلوفة) سيبقى فى الحارة ليستثمر مواردها وليبدد طاقاتها البشرية والمادية مستهدفا أضعافها واخضاعها وتركيعها.. ومع النهاية المتفائلة.. ومع اسدال الستار.. وانتهاء العرض.. تتبلور واضحة الأسباب والعناصر التى جعلت هذه المسرحية التى كتبها أبوبكر خالد وأخرجها عبدالرحمن الشافعى تحظى باقبال جماهيرى ملحوظ:

● أولا: الموضوع يخصنا ويمسنا.. بل يمس كل مواطن عربى.. لقد كتب الناقد الراحل قبل الأبعين أبوبكر خالد هذه المسرحية عام ١٩٩٢ ... أى فى أعقاب حرب الخليج الثانية مباشرة ليعلن نبوءته المبكرة جدا.. أن القوى الأجنبية هى المستفيدة الوحيدة من صراع الأشقاء وحروبهم.. وانها جاءت فى استعراض للقوة دون رغبة حقيقية فى الرحيل ولتحقيق هدف لاتنازل عنه هو ضرب القوة الاقتصادية الكبرى فى الخليج واخضاع هذه المنطقة لنفوذها ولهيمنتها.. جرأة.. نعم.. ليست الآن فى عام ١٩٩٨ ـ بل جرأة أن يقول مؤلف هذا الرأى.. ويعلن هذا الموقف.. والنبوءة الصادقة المبكرة جدا.. بعد شهور فقط من احتلال واجتياح دولة الكويت.

● ثانيا: تحاشى وتجنب المباشرة الفجة.. فليست فى المسرحية جملة أو حتى كلمة تشير صراحة الى حرب الخليج.. أو إلى العراق.. أو الكويت.. أو صدام.. أو أمريكا.. بل تعبيرات موحية.. مختارة بعناية تصل الرسالة ويتم تبليغها للمتفرجين ببساطة ودون انزلاق للخطابة.

● ثالثا: رغم جدية الرسالة والمضمون تخلص العرض بلباقة من الجهامة والكآبة اللتين تلاحقان أغلب العروض التى يقال انها جادة.. أو التى تتعرض للقضايا الكبرى..

فالعرض أقرب لطبيعة ولسمات العروض التراجيكوميدية ـ وأختلف تماما مع تسميته (الكوميديا الاستعراضية)ـ هو بالفعل عرض تراجيكوميدى تختلط فيه وتتداخل المشاهد التراجيدية والكوميدية لكن دون الوصول لدرجة الكآبة والجهامة.. وقد حرص المخرج عبدالرحمن الشافعى على تأكيد السخرية الكامنة في النص خلال أكثر من مشهد وموقف تماما كما فعل فى مشهد (اجتماع الطبلية) الذى يكشف بشكل تهكمي عن الاختلافات الشكلية للأشقاء ومحاولات الأيدى الخفية لتحريكهم مثل الدمى.. وتجلت هذه الروح الساخرة فى مخاوف العم صابر وتقاعسه عن مواجهة العكر المتباهى بقوته.. وأيضا تجددت في استعراض (أبوشلوفة) لمعاونيه.. لم تكن مطلوبة الضحكات الصاخبة لمجرد الاضحاك على حساب الكلمة والهدف والمضمون.. لكن تكررت الابتسامات.. والضحكات الهادئة والمتأملة دون أن يكون النص المسرحى للمؤلف الراحل هو الضحية الأولى.

● رابعا: على عكس العديد من العروض التى تدعى أنها استعراضية ـ مع ان الأغانى والرقصات تفرض عليها عنوة وقسرا دون مبررات فنية مفهومة من أجل تزيين وتحسين وتجميل صورتها وملامحها ـ على عكس ما يحدث فى هذه العروض ـ تجئ الأغانى والرقصات فى أماكنها الصحيحة تماما كوسيلة للتعبير وللتوصيل وليس كوسيلة تجميل ودوافع الغناء أو الرقص فى توقيتات محسوبة يلزمها تبرير أو تفسير ـ فعندما نرى سنيورة حبيسة عند (العكر) والشباك من حولها كأنها الفريسة بداخلها.. لاننده‍ش عندما نسمعها تغنى حزينة (قصوا جناحينى).. والغناء طبيعى وتلقائى فى (مولد سيدى أبوطويلة) وإلى جانب التعبير عن حالات الحزن والفرح.. ومخاوف الترقب والتوجس.. قدم الملحن صلاح الكردى جملا غنائية ذات طابع تهكمي تعلق وتعقب ـ بل وتنتقد فى لحظات محسوبة التردد. والسلبية والتخاذل كإضافات كتبها عزت عبدالوهاب وشوقى صقر ـ وكون الملحن صلاح الكردى ثنائيا غنائيا أضفى على العرض حيوية مطلوبة مع صاحب الصوت المعبر والمؤثر عبدالحميد حسين.

● خامسا: المتعة البصرية التى تحققت بالتوظيف المتقن للحركات الفردية والجماعية للممثلين وللراقصين وشغل الفراغ المسرحى المهول لمنصة مسرح محمد عبدالوهاب بالاسكندرية بتكوينات نابضة بامكانيات التعبير محتفظة أيضا بطابعها الجمالى سواء بالنسبة للحركة التى حددها المخرج عبدالرحمن الشافعى أو بالنسبة

لتصميمات حسن السبكى الاستعراضية التى لم تكن أبدا مجرد حركات شكلية ليست لها دوافع مفهومة.. بل مشحونة بطاقات تعبيرية أفادت النص والعرض.

وتميز ديكور محمود سامى ليس فقط بمساهمته فى اكمال المتعة البصرية.. وليس فقط فى دقة التعبير على العراقة والطابع العربى للبيوت القديمة التى على جانبى المنصة المسرحية أو المساجد والمبانى الأخرى التى فى صدر المنصة وعمقها بعيد المدى الموحى بالاتساع والامتداد بلا نهاية - بل تميز ديكور محمود سامى أيضا بسهولة التحريك للتعبير عن أماكن أخرى مثل بيت العم صابر حيث جرت لقاءات الأب والزوجة والابن حسن المهاجر العائد. وأيضا تكرار ظهور سنيورة مع العكر فى بيته دون حاجة الى لحظات الاظلام المعتادة.. وهذا الديكور ذاته هو أحد عناصر اثارة دهشة المتفرج فى المشهد قبل الأخير عندما أوحى لنا المخرج بسقوط وبانهيار البيوت بعد تهديدات (أبو شلوفة).. ثم بعودة البيوت ورفع الديكور ببساطة إلى أعلى للإيحاء بعودة الأمان والأمل بعد عودة الوعى.. وهو بالفعل من أجمل وأقوى مشاهد العرض تعبيرا وتأثيرا.

● سادسا: (الأفيش الجذاب) ـ اعلانات المسرحية التى تضم أسماء عبدالمنعم مدبولى.. وأمينة رزق.. ومحمد أبوالحسن.. ورضا الجمال.. وحنان ترك.. والمخرج عبدالرحمن الشافعى هى بالتأكيد قادرة على اجتذاب المشاهدين ـ قد تكون ممثلة أخرى قادرة على اجتذاب المشاهدين ـ قد تكون ممثلة أخرى قادرة على اداء الفنانة القديرة أمينة رزق الأكبر من دورها النمطى.. لكن خبرة الفنان القدير عبدالمنعم مدبولى افادت العرض بصدق تجسيده لشخصية (الصابر) بكل طيبته.. وحكمته.. وتردده السلبى أحيانا.. وحنان ترك تؤكد بتجسيدها لشخصية السنيورة انها مكسب حقيقى للمسرح الاستعراضى.. ففيها تتوافر مواصفات نجمة العروض الاستعراضية.. ورضا الجمال عبر بخبرة المحترف عن شخصية العكر بكل ما فيه من غلظة وغرور احمق.. وأضاف محمد أبوالحسن بقوة الحضور وخفة الظل مشاركاً فى ابعاد الجهامة عن العرض ـ دون أن تكون اضافاته جارحة للمشاعر.. وإلى جانبهم تتوهج القدرات الفنية لممدوح درويش.. وأشرف فاروق.. ويسرية السيد تميزها فى الاداء الغنائى والاداء التمثيلى.. وأحمد زيادة.. وياسر عبدالعزيز.. وصلاح عفيفى.. وبهجت لطفى.. وعزت البرشومى.. وأحمد رشوان.. وأمل بحر.. وخالد جمعة ـ ساهموا فى تقديم عرض يصحح المفهوم الخاطئ السائد عن عروض المواسم الصيفية.

السياسة «دانتيلا»... والصورة «سنيورة»

يقدمها: أحمد عبدالحميد

«الله».. هتف بها قلبى قبل لسانى بعدما شاهدت اللوحة الختامية فى عرض «السنيورة والـ٣ ورقات» انها آهة اعجاب بسحر الفن الذكى الجميل.. كانت «اللوحة الختامية» نموذجا لما ينبغى ان يكون عليه التعبير الفنى بـ «الصورة» حيث تتناغم وتتامل وتتوحد كل المفردات الدرامية البصرية والسمعية، التى يموج بها فضاء خشبة المسرح، فتشع منها المعانى والدلالات... بأعلى درجة من التكييف والشاعرية والسحر... ولأنها «ختامية» فقد نجحت فى بلورة المغزى الكلى للعرض.. بكل قوة وعمق وجمال، على المستويين «الواقعى» القريب و«الرمزى» البعيد.

المسرحية رسالة تحذيرية من سياسية «الـ٣ ورقات»... ومن اليأس مهما كانت عوامل الإحباط.. إنها دعوة لاستنهاض الهمم واستنفار العزائم والتضامن والعمل الجماعى المؤثر.. وبها فقط يكون الخلاص.. وهذه رسالة الفن العظيم.. أن يزرع الأمل.. وينير الطريق ويحث على العمل.

عفوا.. المسرحية ليست سياسية.. أو هى سياسية لكن السياسة فيها «دانتيلا» أو «أشعة» تصدر عنها ولا تراها أو تسمعها.. انما تستنتجها وتقرأها بين السطور. نحن فى «حارة شعبية» على الجانبين بيوت الحارةالقديمة بمشربياتها وطرزها العربية.. وفى العمق ستارة خلفية من التل تصنع مع قطع الديكور، ومع الإضاءة منظرا عاما لمدينة عربية بينها مئذنة شهيرة بالكويت هى «الملوية»... فى المشهد الختامى تكتشف أهمية الستارة الخلفية، وهذا المنظر العام.. انها علاقة الجزء بالكل.. علاقة «الحارة» بالوطن... وعلاقة أى قطر عربى بالأمة العربية من الخليج الى المحيط.. ولذلك عندما كشف البلطجى الأجنبى الأكبر عن مخططه فى البقاء بالحارة لأجل غير منسمى، وأن أقامته بالحارة «ع النوتة» على حساب أهلها الذين استعانوا به ضد البلطجى الأصغر «ابن الحارة»...رأينا هجوم الأجنبى المدجج بالسلاح وبالنيران، يصيب المنطقة بكاملها... وكان زلزالا عنيفا قد أصابها ويكاد يدمر كل شئ «الجزء» و«الكل» بيوت الحارة تهتز وتترنح كأبنية آيلة للسقوط، والمنظر العام فى العمق يسقط ويتهاوى... ورآينا الرجال معاقين يستندون الى «عكاز» والنساء ناديات مولولات يتشحن بالسواد.. وان كل شئ بالمنطقة «روبابكيا».. البيوت والأنظمة والبشر... وعندما دعى أصحاب العزم لاستنهاض

الهمم وللتضامن حدث الإستقرار للأبنيه، وعاد «المنظر العام» يشرق فى السماء من جديد.

هكذا نجحت «الصورة المركبة» فى المشهد الختامى من التعبير الشامل بالشعر والنثر بالموسيقى والغناء بالمناظر والألوان والاضاءة، بالحركة التعبيرية والهندسة الجمالية لفضاء خشبة المسرح... أو ما يسمى بـ «السينوجرافيا».. وهذا بالتحديد ـ المطلوب من فرقة تحمل اسم «الفرقة الغنائية الاستعراضية» أن يكون تعبيرها بـ «الصورة» المركبة. لا بالمشهد التمثيلى.. التمثيل لغة المسارح الدرامية... أما الصورة فلغة هذه الفرقة.. التى تحتاج إلى أحدث التكنولوجيات للابهار أيضا.. ولهذا سوف تشعر بنفسك أهمية «الصورة» لهذا الغرض فكلما عبرنا بلغة الصورة كلما اقتربنا من روح المسرح الاستعراضى ولغاته وايقاعه. وكلما استغرقنا فى التمثيل كلما خمدت حرارة العرض وحدث الهبوط الاضطرارى والحتمى.

العرض من جزأين:

الأول: ممتلئ بالصور المركبة على هيئة استعراضات غنائية (درامية) أن تشارك فى صناعة وتنمية «الحدث الدرامى» ابتداء من لوحة مولر«أبو طويلة».. ورقصة «السنيورة» إلى حادثة خطف السنيورة بواسطة البلطجى المحلى (رضا الجمال) إلى اللوحة البديعة «ده حلم ولا علم.. ده عدل ولاظلم».. والتى بدأت برقصة تعبيرية للسنيورة (حنان ترك) خلف شباك متدل من أعلى مع بقعة ضوء تنسل منها إلى مقدمة المسرح لتنضم إلى مجموعة البنات فى رقصة «عديد» مليئة بالشجن ثم لوحة «قصوا جناحينى» ثم لوحة ختام الجزء الأول «دوخينا يالمونة» واستخدام الشيفون فى التعبير عن الحالة النفسية لمجتمع الحارة.. ومع ذلك فهو أيضا يمتلئ بالمساحات التمثيلية المطولة والضارة.. ولم يفلت من ذلك العيب، مشاهد أم حسن (أمينة رزق) ومشهد «اجتماع» قادة الحارة لأنه تحول إلى «صورة» ساخرة موحية.. وهذا دليل عملى.. اذ عندما فكر التمثيل بخيال مصور... تضاعف الابداع... وقد يكون أستاذنا الكبير «عبدالمنعم مدبولى» معذورا بعض الشئ فى «مط» مشاهده.. لأن دور عم صابر ليس دورا كوميديا، ومن الصعب، بل وغير المقبول، ألا يسعد «مدبولى» جمهوره بفنه وحرفيته المحببه كأستاذ فى الكوميديا... وهذا التناقض بين الشخصية ومن يؤديها يمكن أن نجد له حلا... يضغط المشاهد حتى تكون خاطفة... وحتى يقلل «الاقتصاد» من اضرار الخروج على الشخصية.

ثنائيات

المساحات التمثيلية المطولة، موجودة أيضا بالجزء الثانى، لكنها قدمت بلغة الصورة، فشخصية البلطجى الأجنبى الأكبر أبو شلوفة (محمد أبوالحسن) تحتمل التصوير الكاريكاتيرى الساخر، وفى الإمكان الرسم الكاريكاتيرى بالكلمات والأهم أن «أبوالحسن» يصنع ذلك بلطف ورشاقة وبراعة مدهشة وإذا كنا قد شاهدنا بالجزء الأول ثنائيا تمثيليا فكاهيا من صلاح عفيفى وأحمد رشوان، ومن الرباعى فتحى مسعود (الحلاق) وأحمد زيادة (القهوجى) وممدوح درويش (البقال) وعزب الدسوقى (القران)... ففى الجزء الثانى استمتعنا إلى أقصى حد بثنائى غنائى مكون من المطرب القدير عبدالحميد حسين والملحن المبدع صلاح الكردى... الذى أضاف إلى موهبه عديدة موهبته التمثيلية الكوميدية. وبهذه الصور الغنائية والاسكتش الغنائى.. حيث نوع الفنى فى الاشكال المختلفة للصورة.. فقد وجدناها صور تمثيلية فى مشهد الاجتماع ومشاهد أبوالحسن الأمريكانى (بملابسه واكسسواراته)... ووجدنا صور غنائية مع السنيورة والثنائى عبدالحميد والكردى... ووجدناها مركبة وشاملة فى اللوحات الاستعراضية والدرامية العديدة.

وأتصور اننى أحد النقاد المتابعين لمشوار المخرج عبدالرحمن الشافعى... صحيح لم أشاهد كل أعماله (٥٤ مسرحية) لكن شاهدت معظمها فى مختلف مراحله الفنية... هنا نحن أمام شافعى «جديد»... فيه نعومة الأكثر، وفيه رهافة أظهر وفيه «حداثة» فى تقنياته ونقلاته وإضاءته وايقاع مشاهده.. وفى لغته التعبيرية الأكثر فنية.. وهى الصورة كذلك فإن مهندس الديكور الشاب المبدع محمود سامى الذى نجح فى تجسيد الدراما بمناظره وحرك مناظره فى سلاسة غير مصحوبة بالخبط والرزع والجرى كما نرى فى تحريك مناظر مسرحية (سيدى المرعب) بالقاهرة... وكانت ألحان صلاح الكردى... ألحانا مسرحية فيها كل الأبعاد النفسية والتعبيرية التى تعمق التأثير الدرامى المطلوب كذلك كانت استعراضات حسن السبكى رائعة فقد ابتعد عن الخطوات والتشكيلات والحركات المألوفة... وغاض بالرقص فى المشاعر والأحاسيس ليترجمها فى تشكيل حركى تعبيرى جميل..

رحم الله مؤلفها الشاب أبوبكر خالد... لقد كان ناقدا ومخرجا... وكانت «السنيورة» اشبه ببيضة الديك.. الأولى والأخيرة... ومن المؤكد أن أشعار عزت عبدالوهاب ولمساته قد جعلت «السنيورة» اسما على مسمى.

بقيت كلمة

مطلوب فى الجزء الأول أن تكون المشاهد التمثيلية خاطفة وفى الجزء الثانى إضافة لوحة غنائية أو تمثيلية للسنيورة.. فقد طغى حضور «أبو الحسن» على الجزء الثانى حتى نكاد أن نكون قد نسينا حكاية «السنيورة» وهى محور الحدث الدرامى... وبالتالى فإن ظهورها المتكرر يربط بين مأساة السنيورة العربية والـ٣ ورقات... وشكرا لكل المبدعين.

(الجمهورية، العدد ١٦٢٨٨)(الصادر فى ١٩٩٨/٨/٢)

«السنيورة» تكسب بالإسكندرية

بقلم: عمرو دواره

وفى مواجهة هذه العروض تحاول مسارح القطاع العام المشاركة بتقديم عروض جديدة تحقق من خلالها تقديم المتعة والفكر فيقدم «البيت الفنى للمسرح» من خلال «المسرح الكوميدى» مسرحية «الجوازة دى لازم تتم» كما يقدم قطاع «الفنون الشعبية والاستعراضية» المسرحية الجديدة «السنيورة.... والـ٣ ورقات» على مسرح «محمد عبدالوهاب» من تأليف الصديق الراحل أبوبكر خالد، وإخراج المخرج القدير عبدالرحمن الشافعى.

السنيورة والـ٣ ورقات

استطاعت هذه المسرحية الغنائية الاستعراضية أن تؤكد صدق المقولة الشعبية «السنيورة تكسب» وذلك بتحقيقها لأعلى الإيرادات، وأعادتها للافتة «كامل العدد» لأيام متتالية، وأيضاً بتأكيدها على تلك الحقائق المنطقية وأولها عدم وجود أى علاقة بين الابتذال والإسفاف وبين إقبال الجمهور، وكذلك عدم صعوبة تقديم الكوميديا السياسية خلال أشهر الصيف، فقد نجح العرض فى تحقيق النجاح الجماهيرى وأيضا النجاح الأدبى بشهادة كبار النقاد والمتخصصين، ليؤكد أنه لاتعارض أبدا فى رأيهما كما يدعى البعض، وليؤكد سلامة ذوق الجمهور المصرى بثقافته المختلفة، هذا الجمهور الذى حضر بداية لمشاهدة نجومه المحببين فاستهوته القضية، واندمج مع تفاصيل الصراع، وأعجب بالوجوه الجديدة، وانبهر بالديكورات والملابس والاستعراضات والرؤية الاخراجية بصفة

عامة، فخرج فى نهاية العرض وهو يفكر فى مستقبله وكيفية مشاركته فى تغيير حاضره.

المؤلف والنص المسرحى.

الناقد والمخرج المسرحى «أبوبكر خالد الشلقامى» افتقدته الحركة الفنية والمسرحية بصفة خاصة فى نهاية عام ١٩٩٧ . وذلك بعد أن اشتد عليه المرض وتوفى بعد صراع مرير معه، والحقيقة أننا قد افتقدنا قلمه النقدى ومشاركاته الفنية منذ عام ١٩٩١ تقريبا عندما اضطرته ظروف الحياة إلى العمل بالمملكة العربية السعودية، فأصبحنا لانسعد بلقائه إلا أثناء زيارته الخاطفة لمصر، وذلك خلال انعقاد «المهرجان التجريبى الدولى» الذى شارك خلاله بتقديم مسرحية «الهيار» لجمعية الثقافة والفنون بالرياض.

والفنان الصديق أبوبكر خالد فنان أكاديمى تخرج فى المعهد العالى للفنون المسرحية عام ١٩٧٨ ، وحصل على دبلوم الدراسات العليا، وعمل مخرجا إذاعيا بالبرنامج الثانى منذ عام ١٩٨٠ ، وقد عرف كناقد متخصص ومخرج متميز حيث قام بإخراج العديد من المسرحيات المتميزة بالمسرح المتجول فى الفترة من ١٩٨٣ وحتى عام ١٩٨٧ ومن أهم تلك المسرحيات: احذروا، محاكمة السيد ميم، الجذور، انفجروا أو موتوا، رسائل قاضى أشبيليه.

والنص الأول للفنان أبوبكر خالد يحمل بلاشك كل مزايا وعيوب العمل الأول فهو كما يتميز بالصدق والانفعال بالقضية التى يطرحها، ومحاولة الالتزام بالمناهج والأساليب الفنية الأكاديمية يتضح فيه أيضا بعض المباشرة واستخدامه للغة الخطابية، وربما يكون الموضوع الشائك الذى قرر الكتابة فيه واختياره لتقديم مؤلفه الأول السبب فى ذلك، فهو قد اختار بشجاعة تناول موضوع حرب الخليج وغزو العراق للكويت والمواقف المتباينة للدول العربية الأخرى، وهى قضية شائكة بلاشك وتحتاج لقدر كبير من الشجاعة، ولكنه الإيمان بضرورة اتخاذ الفعل والمشاركة والتحذير بدلا من تلك المواقف السلبية لكثير من المثقفين والمفكرين!!

اختار المؤلف الحارة المصرية مكانا لإدارة الصراع بين أهل الحارة بقيادة عم صابر الموظف المصرى المثقف البسيط وبين العكر بلطجى وفتوه الحارة الذى خطف السنيورة دلوعة الحارة طمعا فى زواجها بالقوة للاستيلاء على أموالها، وكعادة العرب يختلف أهل الحارة فيما بينهم عن كيفية إنقاذ سنيورة، فيتجه البعض إلى مساندة العكر، فى حين

يصر البعض على ضرورة التعاون مع أبوشلوفة البلطجي الكبير الغريب عن الحارة، ولايجد «عم صابر» في النهاية وسيلة سوى الإذعان لرأى الأغلبية برغم تحذيره من أسلوب أبوشلوفة ونفوذه وأطماعه في السيطرة على خيرات الحارة.

هكذا يتضح مما سبق مدى المباشرة، ومدى التطابق الشديد بين الأحداث الدرامية والأحداث الواقعية، مما يجعل التطابق بين كل من المستويين الدرامى بدلالاته الرمزية والواقعى بشخصياته الحقيقية تطابقا شديدا، وهو مما يزيد من صعوبة التناول الإخراجى للنص الذى قد يفقد جزءا كبيرا من قيمته بعد اختلاف المواقف والأحداث السياسية بالمنطقة.

الرؤية الإخراجية

لايحتاج المخرج القدير «عبدالرحمن الشافعى» بلاشك إلى التأكيد على موهبته الفنية ومهارته وقدراته الإبداعية، فقد أشاد بذلك كثيرا النقاد عبر مسيرته الفنية الثرية والتى تزيد على خمسين عرضا، تميز خلالها بقدرته على قيادة الأعداد الكبيرة من الفنانين، ونجاحه فى تحريك المجموعات الكبيرة وتقديم التشكيلات الفنية المعبرة، وكذلك بالإرتباط بالمسرح الشعبى الذى أصبح بلاشك أحد رواده وأعلامه المعاصرين، ولكن السؤال الذى راودنى كثيرا هو: ماذا سيقدم «عبدالرحمن الشافعى» بعد «أحلام ياسمين»؟ والتى تعد بلاشك خطوة جديدة أضيفت إلى رصيده الفنى وأعتبرها أيضا تغييرا وتطورا فى المسار، لقد أحسست بهذا التطور والتغيير حقيقة منذ عرض «ست الحسن» الذى أعاد فيه الشافعى استخدام المفردات الشعبية بشكل جديد، وتأكد هذا الإحساس فى «أحلام ياسمين».

وفى «السنيورة» يؤكد لنا «الشافعى» أنه مازال قادرا على التطور وعلى ارتياد آفاق جديدة دون التخلى عن ارتباطه الجذرى بالمسرح الشعبى، فى هذا العرض يعمل الشافعى على فك المفردات الشعبية وإعادة تركيبها ليقدمها لنا فى إطار تعبيرى جديد، يذكرنا بدور «محمود رضا» و «على رضا» فى كيفية تطوير الرقصات الشعبية، ولكنه هنا يقدم تجربته من خلال المسرح (جماع الفنون) بفهم ووعى حقيقيين، وأيضا بتلقائية شديدة.

لم ينجح الشافعى فقط فى اختيار النجوم والممثلين وتوظيف قدرات كل منهم، ولكنه نجح منذ البداية فى توظيف خبرات وامكانيات بعض الفنانين الكبار فى مختلف مفردات العرض المسرحى، كما نجح فى إعطاء الفرصة لبعض المواهب الشابه، فالاستعراضات

فى هذا العرض والتى قام بتصميمها الفنان القدير «حسن السبكى» تعد مرحلة جديدة «للسبكى» أيضا، الذى حرص على عدم تكرار أعماله السابقة فلم يقدم لنا تلك التشكيلات المألوفة المحفوظة، بل نجح فى التداخل مع نسيج العرض ليرقص جميع الممثلين، ويشارك جميع الراقصين بالتمثيل الصامت أحياناً، وليؤكد لنا قدرات الرقص العشبى فى تجسيد الكثير من المعانى بلغة الجسد والايماءة والتشكيل الجماعى، وكان العرض فرصة حقيقية لمصمم السينوغرافيا الفنان محمود سامى الذى قدم رؤية فنية راقية للحارة المصرية بتفاصيلها الجميلة، كما نجح فى تصميم البانوراما الخلفية ببعض التفاصيل العربية (مئذنة الملوية بالكويت) ليؤكد البعد العربى، ويحسب له أيضا قدرته على تغيير الديكورات بسرعة ويسر وأيضا ديناميكية التغيير للخلفية أثناء مشهد التخريب للحارة ثم إعادتها بعد ذلك فى نهاية الاستعراض الأخير.

قام بتصميم الملابس فى هذا العرض الفنان القدير فوزى السعدنى فجاءت بألوانها وتصميماتها معبرة عن الشخصيات الدرامية المختلفة ونجح بتميز فى تصميم ملابس مجموعة الاستعراض، ومجموعة فتوات الحارة والفتوات الأجانب.

ومما لاشك فيه أن من العوامل المؤثرة جدا فى نجاح هذا العرض ألحان صلاح الكردى والتوزيع الموسيقى لماجد عرابى بالاضافة بالطبع لأشعار وأغانى كل من: عزت عبدالوهاب وشوقى صقر، خاصة وقد ظهرت بصمات «عزت عبدالوهاب» بحسه الدرامى وموهبته كمؤلف فى كثير من المشاهد.

الممثلون ونجوم العرض

تألق فى هذا العرض مجموعة متميزة من النجوم فبخلاف «حنان ترك» نجمة الاستعراض التى أمتعتنا بقدراتها الأدائية والاستعراضية فى دور السنيورة، قدم محمد أبوالحسن دورا يضاف إلى رصيده وهو دور «أبو شلوفه» البلطجى الأجنبى فوظف قدراته الحركية والكوميدية فى تجسيد الشخصية دون أى محاولة للخروج عن النص، فنجح فى تقديم صورة كوميدية حديثة للشرير الذى يستخدم كافة الأسلحة لتحقيق أهدافة الشخصية.

ولا يحتاج العملاقان عبدالنعم مدبولى وأمينة رزق للإشادة بقدراتهما فى تجسيد شخصية عم صابر وزوجته، فكل منهما بلاشك رمز من رموز العطاء والإلتزام ومثال مشرف لكل الأجيال الفنية، ولانملك إلا أن ندعو الله بإطالة عمر كل منهما ليضيف بإسهاماته وإبداعاته أدواراً جديدة.

شارك في بطولة هذا العرض نجم القطاع رضا الجمال في دورالعكر الفتوة فقدم أداء راسخا متميزا، ونجح فى تجسيد الشخصية بأبعادها الدرامية، وشاركته فى هذا النجاح «يسرية السيد» فى دور والدة السنيورة بحضورها المحبب، وكان العرض بلاشك فرصة كبيرة للفنان الشاب أشرف فاروق الذى قام بتجسيد شخصية «حسن» ابن عم صابر وحبيب السنيورة فنجح بحضوره القوى فى لفت الأنظار إليه، وتميز الثنائى الغنائى عبدالحميد حسين وصلاح الكردى فى هذا العرض بحضورهما المحبب ودورهما الغنائى، فكانا بحق من مميزات العرض ومشاهده المحببة، والحقيقة أن الثنائي صلاح عفيفى وأحمد رشوان قد بذل كل منهما جهدا كبيرا ولم يعب أداءهما سوى المبالغة أحياناً، أما الرباعى أهل الحارة أحمد زيادة وممدوح درويش وفتحى مسعود وعزت البرشومى فلم تتح لهم أدوارهم الفرصة كاملة لإظهار موهبة كل منهم، وإن تميز من بينهم فتحى مسعود، وكان الدور أقل بكثير من امكانيات ممدوح درويش التى سبق وأن أشدنا بها.

وأخيرا فإن عرض السنيورة مثله كمثل كل فن أصيل يحقق المتعة ويدعو إلى القيم النبيلة ويشحذ الهمم ويدق ناقوس الخطر بأسلوب فنى رشيق وممتع يحسب لكل المشاركين فى تقديمه.

(الكواكب، العدد ٢٤٥٦) (الصادر فى ١٩٩٨/٨/٢٥)

المسرح المظلوم في ليالى الحكواتى

تساؤلات كثيرة يثيرها أحدث عرض تشهده ليالى القاهرة الساخنة الرطبة، وهو عرض «ليالى الحكواتى» الذى تستضيفه «مساحة» من مسرح «البالون».

وأول هذه التساؤلات عن الحيز أو المكان الذى يقام فيه العرض. فهو من الناحية المعمارية غير محدد التكوين، له زوايا وأضلاع شبه منحرف، وله أسوار تفصله عن منشآت المسرح الأخرى أو الشارع..

وفى حدود هذا المكان تفوق المخرج حسام الدين صلاح فى الاستفادة من طبيعته لكى يناسب مقتضيات العرض الذى يقدمه عن نص للشاعر نجيب نجم، وبرع الدكتور فوزى السعدنى فى الديكور الذى حول المساحة إلى مكان خاص يحمل ملامح خاصة ويستضيف العرض بنجاح فى فقراته الراقصة والغنائية والتمثيلية.

هذه التوليفة التى تجمع بين الرقص الاستعراضى والغناء والتمثيل تبدو ناجحة وذكية غير أنها لاتبدو مناسبة للعرض فى القاهرة وخاصة فى حى المهندسين، لعدة أسباب أولها وأهمها شعبية العرض، فالرقص شعبى، والغناء شعبى، وصياغ التيمة التاريخية عن حكاية البطل المصرى أحمس، جاء صياغة شعبية على نسق السير والملاحم مثل أبوزيد الهلالى وعنترة وغيرها.

والتساؤل الكبير الذى يثيره العرض هو أنه «شعبى» جدا، و«راق» جدا، ومن ثم فإنه يصلح كعرض فى الساحات الشعبية وفى القرى، كما يصلح للعرض فى دار الأوبرا، ولكنه لايصلح على الإطلاق فى هذه المساحة المفتعلة فى مسرح البالون التى تظلم الجمهور ولا تضعه فى اعتبارها، ولى رأى شخصى أتمنى أن يأخذ به البيت الفنى للفنون الشعبية، وهو أن تكون هناك نسختان للعرض، **إحداها** ثابتة فى مسرح كبير وحبذا لو كانت فى الأقصر ليصبح من ملامح المدينة ومقصدا لزوارها، والأخرى متنقلة تتجول فى القرى والنجوع والأحياء الشعبية وهى المكان الطبيعى للحكواتى الذى يجلس على المقهى يستعرض لروادها السير الشعبية التى يحبون سماعها ويوجه مضمونها ورسالتها حسبما يشاء أو حسبما تفرض عليه الأحداث.

العرض تفوق فيه على نحو خاص سمير حسنى وعلاء عوضى ومحمد عبدالرازق، وقام بدور أحمس الفنان عبدالله محمود، وتميزت فى الأودار النسائية هند عاكف وفوزية أبوزيد وصافيناز فتحى، و**كانت** الأصوات الغنائية قوية ومعبرة لألحان أحمد الشابورى الذى خلق جوقة وفرقة موسيقية تجمع خليطا ناجحا بين الكمان والأورج والمزمار البلدى والربابة، وأدت هدى السنباطى هذه الألحان بقوة وجمال وشاركها النجاح فكرى القناوى وعبدالستار شيحة، أما مشاركة فرقة رضا فى العرض فجاءت متجانسة فى غير مبالغة أو تطويل، وإن كانت تحتاج إلى تطوير ولكن فى ظروف عرض أخرى تتجاوز مشاكل المكان الحالية والتى تظلم هذا العرض المسرحى ظلماً كبيراً..

د. حسين محمود

(أكتوبر، العدد ١١٣٨، الصادر فى ١٩٩٨/٨/١٦)

«ليالى الحكواتى».. والفرجة الشعبية

بقلم:عمرو دوارة

«ليالى الحكواتى» هو عنوان الاحتفالية الشعبية التى تقدمها الفرقة «القومية للموسيقى الشعبية» فى أول تجاربها الدرامية بالاشتراك مع فرقة «رضا للفنون الشعبية» بمسرح حديقة البالون الجديد، وهذه الإحتفالية التى كتبها وصاغ أشعارها «نجيب نجم» وأخرجها «حسام الدين صلاح» يشارك فى تقديمها نخبة من النجوم: عبدالله محمود، وهند عاكف وسمير حسنى، وعلاء عوض، بالإضافة إلى مجموعة من المطربين والراقصين والمنشدين.

مسرح الحديقة الجديد

يؤكد هذا العرض الغنائى أن الصعوبات المختلفة لايمكن أن تصبح عائقا أمام الإبداع الحقيقى، وأن الفنان الأصيل قادر بإبداعه وفكره وإصراره. وثقته فى موهبته على تجاوز جميع العقبات بل وتحدى المستحيل. وهل يمكن أن يكون هناك عائق أمام عرض جديد أكبر من عدم وجود مكان للعرض!! حقا لقد نجح الفنان القدير «عبدالرحمن الشافعى» فى الحفاظ على أنوار مسرح البالون مضاءة بالرغم من استمرار عمليات تجديده. بل وبنائه من جديد، وذلك بموافقته الفورية على الإقتراح الذى تقدم به المؤلف المسرحى المتميز نجيب نجم بإنشاء مسرح صيفى بالحديقة مستغلا لتلك المساحات والدرجات وبالتالى فقد أضيف إلى مسارح القاهرة الصيفية القليلة مسرحا جديدا بتلك الثورة الإدارية التى قادها الشافعى. وبتلك الرؤية الفنية التى حققها «د. فوزى السعدنى» لتقديم عرض «ليالى الحكواتى» والذى كتبه الفنان الشاعر نجيب نجم ليقدم خصيصا فى هذا المكان. وليكون باكورة إنتاج الفرقة القومية للموسيقى الشعبية.

والحقيقة أنه إذا كان يحسب للمخرج القدير عبدالغفار عودة اهتمامه بالبنية الأساسية أثناء توليه فترة رئاسة «البيت الفنى للفنون الشعبية» والإستعراضية وتكوينه للعديد من الفرق المسرحية الجديدة مثل الغد، و«فرقة تحت ١٨» فإنه يحسب أيضاً للفنان القدير «عبدالرحمن الشافعى» استمراره فى الحفاظ على تلك المنجزات وتطويرها، وأيضا اهتمامه بالعروض الدرامية، حيث شاهدنا فى هذا الموسم أول تجربة درامية «للفرقة

القومية، للفنون الشعبية وهو عرض «نخلتين فى العلالى» والذى حقق نجاحا كبيرا، كما شاهدنا هذا العرض الجديد لفرقة الموسيقى الشعبية.

ليالى الحكواتى:

هانروح سوا زمن الأجداد

ونقول تاريخ عز وأمجاد

موال علشان كل الأحفاد

ألفين صلاة على الزين

كانت هذه الرباعية جزءا من تلك الافتتاحية الغنائية التى كتبها الشاعر المؤلف نجيب نجم. وهى بلا شك تمهيد جيد لتلك الاحتفالية التى تتضمن العديد من مفردات الفرجة الشعبية، والتى استطاع المؤلف من خلالها اصطحابنا إلى رحلة طويلة عبر التاريخ. لنعود إلى زمن الأجداد العظام «الفراعنة». وبالتحديد الفترة التاريخية لميلاد وحكم الملك أحمس قاهر الهكسوس، وبالطبع لم يختر المؤلف تلك الفترة الزمنية المزدهرة فى قصة نضال الشعب المصرى إلا ليوضح من خلالها وباستخدام الإسقاط الزمنى رؤيته الفكرية والسياسية والتى يدعو من خلالها إلى ضرورة توحيد الجهود ومجابهة العدو صفا واحدا وضرورة تعبئة الجبهة الداخلية أولا بتقديم القدوة، وبارتباط الحاكم بالقضايا العامة، وقد عبر بإيجاز شديد وتكثيف شعرى عن تلك المعانى بقوله:

الكلمة حكمة موزونة بالحاكم

لو حب شعبه يرفعوه حاكم

وإن يوم نسيه أو جار عليه

حتما يجى له يوم ويتحاكم

وفى موضع آخر يحدد مواصفات الحاكم الوطنى الصالح وذلك بوصفه للملك أحمس الذى ارتبط منذ صغره بهموم شعبه، وقاد معركته ضد أعداء الوطن (الهكسوس) بقوله:

من يوم ماصبح ملك

على العرش زان التاج

لا الكرسى مرة تمنى

ولا صولجان ولا تاج

يرعى حقوق العباد

ويحس مواجعهم

ويقول مصالح أمنى

هى حقيقى التاج

والحقيقى أن المؤلف قد وفق تماما بتعبيره عن المشاعر والأحاسيس الوطنية فكان بحق الصوت والضمير الوطنى، وقد ظهر ذلك جليا فى مونولوج «لاتصالح، لاتهادن، لا تفاوض» والذى ذكرنا بالقصيدة الرائعة للشاعر الراحل أمل دنقل، وكان من الطبيعى أن يتعاطف معها الجمهور خاصة وقد صيغت فى إطار فنى راق فأصبحت بذلك مقياسا للحس الشعبى والذى يؤكد رفضه لتلك الانتهاكات التى يمارسها الصهاينة وذلك التعسف الإسرائيلى برفض كل المواثيق الدولية، وقد ظهر ذلك أيضا جليا فى مشهد حرق العلم الإسرائلى فى فيلم صعيدى فى الجامعة الأمريكية حيث لا يجد الجمهور فى كل من المسرحية والفيلم وسيلة سوى التصفيق الحاد تأكيدا لتلك المواقف الإيجابية وأحيانا المشاركة أيضا بالهتاف ضد التطبيع وأنصار الاستسلام.

هذا ويحسب للمؤلف اختياره لهذا القالب الفنى - الاحتفالية - لتقديم رؤيته الفنية من خلال هذا الشكل الجديد للمحبطانية والرواة، حيث استخدم ثلاثة مستويات للحكى والتعليق على الأحداث بداءاً من الرواة الثلاثة قلم، وحرف، وسطر، شخصية الشفاف التى تدق ناقوس الخطر. وأيضا الأغانى كوسيلة لتأكيد المعانى والتعليق على الأحداث.

الرؤية الموسيقية الكوميدية

حاول المخرج الصديق «حسام الدين صلاح» حشد جميع طاقاته وإمكانياته الفنية لتوظيف هذا الكمان الجديد. وإتاحة فراغ مناسب لتقديم الاستعراضات مع إيجاد ممرات «كواليس» لدخول وخروج الشخصيات الدرامية، وقد نجح بإختياره للعناصر الفنية المناسبة فى الحفاظ على الإيقاع العام للعرض. وتحقيق الفرجة الشعبية من خلال مجموعة الغناء الشعبى ومجموعة الراقصين وراقصى التنورة. كذلك نجح مع مجموعة الممثلين فى

تقديم رؤية فنية تتسم بالكوميديا الغنائية كما عمل على اتخاذ البساطة الشديدة منهجا للحفاظ على الكلمة لضمان وصول دلالاتها المختلفة الجديدة.

والجدير بالذكر أن الرؤية الموسيقية للفنان أحمد الشابورى قد أضافت جوا من البهجة بصفة عامة كما نجحت فى تأكيد بعض المعانى المهمة وفى تقديم بعض الأصوات الشرقية الأصيلة التى تتسم بالطابع الشعبى حيث طربنا وسعدنا بأصوات هدى السنباطى، وعبدالستار شيحة وفكرى القناوى وجميعهم من عناصر انجاح العرض بلا شك.

وإذا كانت الرؤية التشكيلية (السينوغرافية) تعتبر عنصرا من عناصر الإبهار وإنجاح العرض خاصة مع جودة التنفيذ للأزياء الفرعونية وأزياء مجموعة الاستعراض (التى صممتها الفنانة سوسن فؤاد). والديكورات الكبيرة لبوابات المعابد الفرعونية بتفصيلاتها الدقيقة والتى قام بتصميمها د. فوزى السعدنى. فان الاستعراضات التى شاركت فى تقديمها فرقة رضا لم تكن على نفس المستوى الفنى الذى يليق باسمها وباسم المصمم القدير حمادة حسام الدين الذى اعتقد صادقا أن تصميماته الجميلة المعبرة قد فقدت الكثير أثناء تنفيذها طوال ليالى العرض.

الممثلون نجوم العرض

شارك فى بطولة هذا العرض مجموعة كبيرة من الممثلين الذين اجتهدوا كثيرا فى أداء أدوارهم وفى مقدمتهم.

عبدالله محمود الذى قام بتجسيد شخصية «حورس» الملك الفرعونى قاهر الهكسوس. وقد أدى الدور «عبدالله» بحضوره القوى والتزامه الشديد فكان بحق من النقاط المضيئة بالعرض. خاصة وقد قام فى البداية بتجسيد شخصية «عبدالله» الراوى الذى يقوم بتقديم الحكايات. فنجح فى التلوين الصوتى وتحقيق التباين لكل من الشخصيتين.

سمير حسنى قام بأداء شخصية «الشفاف» الذى يقوم بالتحذير ودق ناقوس الخطر، والمشاركة بالتعليق على الأحداث فيظهر من أماكن متفرقة كانت بمثابة المفاجأة للجمهور الذى أعجب بلا شك بالأداء الرصين لهذا الفنان الأصيل.

هند عاكف شاركت عبدالله محمود فى تقديم دورها كزوجة أحمس (الملكة الفرعونية) كما قامت بتجسيد شخصيتها كراوية، ويعتبر هذا العرض انطلاقة جديدة لها بمشاركتها بالغناء والرقص.

علاء عوض نجح فى تقديم شخصية (قلم) ببساطته الشديدة وتلقائيته المحببة وقدراته الحركية وإمكانياته الجسمانية والصوتية التى تذكرنا بوالده الفنان الراحل محمد عوض، وإن كان يحسب لعلاء احتفاظه بشخصية مستقلة لنفسه.

عبدالله حفنى فى دور (سطر) كان من العوامل المؤثرة فى إشاعة جو البهجة وإثارة الضحكات بخفه ظله المعهودة. وإن كان الدور لم يسمح له بالطبع لإبراز كل موهبته.

صافيناز فتحى تتقدم بخطى ثابتة من عرض لآخر. وهى تمتلك بلاشك حضورا محببا وإمكانيات فنية مبشرة، وقد نجحت فى تجسيد شخصية (الحرف) الذى يتكون منه الكلمات، وكونت مع القلم وسطر ثلاثيا ظريفا.

فوزية أبو زيد ممثلة قديرة وتمتلك قدرات صوتية جميلة تؤهلها دائما للمشاركة فى المسرح الغنائى، وقد قامت بتجسيد شخصية الملكة والدة الملك «حورس» باقتدار وتمكن بحسبان لها.

محمد عبدالرازق: قدم في دور (الكاهن) دوراً جديدا يضاف إلى رصيده الكبير من الأدوار المتميزة فى السنوات الأخيرة. وهو يعد حاليا من نجوم مسرحنا المصرى العاشقين له، والحريصين على إظهار موهبتهم.

وأخيرا فإن عرض «ليالى الحكواتى» عرض يحقق الفرجة الشعبية ويسهل تقديمه فى أماكن عديدة، بل فى كل مساحة مناسبة. لذلك نقترح على السادة المسئولين تنظيم جولات له فى جميع أقاليم مصر خاصة أنه يدعو إلى الكثير من القيم النبيلة والأفكار الجادة.

(الكواكب، العدد ٢٤٦٠، الصادر فى ١٩٩٨/٩/٢٢)

سينمائيات مختار العزبى
سُعدى ومرعى

فى سلسلة التحديات التى يقوم بها الفنان المخرج عبدالرحمن الشافعى رئيس قطاع الفنون الشعبية والاستعراضية فى مواجهة تطوير وإعادة البناء الشامل لمسرحه الوحيد المسمى بمسرح البالون يقدم الشافعى نشاطه الرمضانى لكل الفرق التابعة للقطاع ومن

ضمن هذا النشاط يقدم العرض الشعبي «سُعدى ومرعى» المأخوذ عن السيرة الهلالية والذى كتبه شوقى عبدالحكيم وفى عودة إلى الرومانسية التى يقول عنها المخرج أشرف زكى مخرج «سعدى ومرعى» أن حياتنا كلها وليست الفنية فقط فى حاجة للعودة إليها بعد أن استشرت المادية وسيطرت على كل مجريات أمورنا مكشرة عن أنيابها القبيحة فى وجوهنا ومن هنا كانت فلسفته فى تناوله لعرضه «سعدى ومرعى» ففى وسط الحروب الشرسة والصراعات المحمومة على السلطة تبرز بين طرفى الصراع قصة حب أشبه بقصة روميو وجوليت لشكسبير تجمع بين سعدى ومرعى وسرعان ما تصبح قصتهما موضوعا للصراع نفسه بعد أن تضع الحرب بين طرفيها أوزارها ولأن الحروب دائما ما يكون فيها غالبا ومغلوب فإن قصص الحب لا تعرف انتصار طرف على آخر وبالتالى تنتهى قصة الحب تلك بانتصار المنتصر فى الحرب وهو له مبادئه وأخلاقياته وحساباته المختلفة تماما عن حسابات الحبيبين ومن ثم تقتل سعدى حبيبة مرعى بعد أن تشيع قصة حبهما الشريف الداعى إلى والسلام ونشر المحبة بين كل الناس وتنبذ الحرب وصراعات السلطة الزائلة. تقتل سعدى فيندم الجميع على خسارتها كداعية للمحبة و للخير والسلام.. هذه التركيبة الرومانسية التى تذكرنا برومانسيات عصر النهضة وبالعصر الرومانسى نفسه نجح فى صياغتها من التراث الشعبى شوقى عبدالحكيم وضمنها الشاعر محمود جمعة ودعمها بمجموعة من الأشعار والأغانى التى تؤيد أهدافها وتضع علامات تحت أهم تلك الأهداف. فقط عابه الاسترسال فى المقدمة التى سبقت الأحداث وبالتالى كانت عنصراً من عناصر هبوط الإيقاع وهو خطأ مشترك بينه وبين المخرج أشرف زكى الذى نجح إلى حد كبير فى رسم حركة ممثليه خاصة تلك المشاهد السينمائية التى جمعت بين الحبيبين سعدى ومرعى فقد كانت حركة سلسة ناعمة أشبه بالحركة فى الأحلام خاصة أن طرفيها كانا رانيا فريد شوقى (سعدى) التى جاءت لتعيد اكتشاف نفسها فى دور رومانسى أدته بإحساس كامل أخرجت فيه كل مواهبها التمثيلية. فقد عاشت كل دقائق دورها معايشة كاملة ودرسته دراسة متأنية عرفت من خلاله كيف تضع يدها على مفتاح الشخصية فقدمته بنجاح تام لايقل عن نجاح الطرف الآخر أحمد الشافعى (مرعى) الذى امتلك حضوراً قوياً وإحساساً طاغياً بالحبيب الذى لايملك أى حول أو قوة فى مواجهة التحديات التى تتحدى حبه وما يمثله ذلك الحب من قيم.. إنه أمير وقائد ولكن قوى الداعين إلى الحرب والاقتتال كانت أقوى ومن هنا كانت الشخصية

مركبة وبالتالى صعبة. ومن هنا ندرك مدى الموهبة التى يتمتع بها لنجاحه فى هذا الدور الصعب ولتكتمل دائرة كوكبة نجوم العرض الناجحة بالثلاثى أحمد راتب وصبرى عبدالمنعم ومحمود مسعود فالأول أحمد راتب نجح كالعادة فى أداء دور الداهية خفيف الظل، إذا سمحت الظروف وهو دور كثيراً ما قدمه فى العديد من أعماله المسرحية والتليفزيونية والسينمائية بنجاح كتب اسمه ضمن قائمة النجوم والثانى صبرى عبدالمنعم كان لتركيبته الجسمانية مع مكياجه أحسن صورة للقائد شديد البأس الهمجي المشاعر والأحاسيس والثالث محمود مسعود القائد والصديق المخلص الوفى فقد أداه بشكل سلس مقنع يجعل المشاهد يصدقه فى حواره ومواقفه.. وإذا كان أشرف زكى قد نجح فى اختياره لفريق ممثليه بدرجة جيد جداً فإنه لم ينجح مع مصمم الديكور فى وضع الفرقة الموسيقية والكورال فى أعلى خلفية خشبة المسرح وإذا كان هذا التصرف قد جاء نتيجة لصغر حجم قاعة العرض إلا أنه لا يشفع له أن يظل نظر المشاهدين معلقاً لأعلى لمشاهدة الأغانى المسهبة التى امتلأ بها العرض وكذلك لم ينجح فى جعل مصمم الاستعراضات يقدم بنجاح موتيفات استعراضية تعبر عن الحدث أو هى تؤكده أو تضيف إليه فجاءت تلك الاستعراضات ضعيفة وبدت محشورة فى كثير منها على الأحداث وإن كان كل هذا لم يمنع أن يثبت بأنه يستطيع أن يقدم عرضاً جميلاً ذا معنى نبيل مركزاً على هذا الهدف طوال العرض وبالتالى جاءت سعدى ومرعى عرض شعبى يليق بأن يقدم ضمن احتفالات شهر رمضان.. فالمحبة والسماحة هما صفات هذا الشهر وهما أيضاً ما هدف إليه العرض.

(أكتوبر، العدد ١١٥٩)(الأحد ١٠/١/١٩٩٩)

«سعدى ومرعى» إضافة إيجابية لرصيد مسرحنا.. المنهار

من المنتظر أن تشهد الأيام القادمة المزيد من الخلافات المسرحية التى تثبت للمرة المائة بعد الألف العجز الكامل لهيئة المسارح المظلمة عن تقديم مسرح مقابل الملايين المهدرة سنويا فى هذه الهيئة الظالمة لنفسها ولوطنها.. فبعد مشكلة «تفاحة يوسف» لجأت الهيئة لإضاءة مسرح السلام إلى استعارة مسرحية «الليالى المخمورة» جاهزة الصنع من

مسرح الهناجر .. ولأن الهيئة قد تعودت على بعثرة الملايين دون رقيب أو حسيب ستقوم بإعادة إنتاج مسرحية «الليالى المخمورة» السابق إنتاجها من المال العام، وسيتكلف ذلك عشرات الألوف إن لم يصل الرقم إلى مئات الألوف من ميزانية مصر، وبالطبع سيلتزم الجميع فى وزارة الثقافة بسياسة «ودن من طين وأخرى من عجين» طالما أن هذه الأموال من ميزانية الدولة وليست من جيوبهم الخاصة.. وهذا فى حد ذاته ربما يقود قيادات هيئة المسارح المظلمة إلى النيابة مرة أخرى إذ كيف يتم انتاج مسرحية واحدة مرة بأموال الهناجر.. وأخرى بأموال «المسرح الحديث» ومهما كانت المبررات فإن ازدواج الصرف على المصنف الفنى الواحد داخل الوزارة الواحدة قد يدل على أن المال السايب يعلم.. اعادة الانتاج!!

ومن ناحية أخرى .. فإن الاستعانة بانتاج مسرح الهناجر ليسد العجز فى إنتاج هيئة المسارح المظلمة يعنى تسليم الهيئة بنجاح الهناجر فيما فشلت فيه الهيئة التى لم تجد بين فرقها ومسرحياتها ما يسد العجز فى اضاءة مسرح السلام بعد فضيحة مسرحية تفاحة يوسف التى مازالت قائمة..

وبالطبع فإنه يمن إعتبار ايقاف العروض المسرحية بعد أيام قليلة من بداية عرضها من أكبر إنجازات الهيئة المظلمة حيث تكرر مع مسرحيات شمس النهار والمراكبى وتفاحة يوسف بجانب المسرحيات التى لم توقف واستمر تقديمها للكراسى الخالية مثل أمام الباب ووجها لوجه وغيرهما وكأن الأموال المنصرفة على المسرحيات الموقوفة أو المعروضة من المال الحرام أو الزائد على الحاجة فيتم بعثرته مادامت الوزارة صامتة وأجهزة الدولة نائمة وبعض الصغار يستحلون لأنفسهم المال العام كأجور أو حوافز أو مكافأت عن مسرحيات موقوفة أو معروضة للكراسى الخالية!!

وشاءت إرادة الله ألا ينقضى شهر رمضان ومسرحنا غارق فى ظلام هيئة المسارح المظلم عندما نجح جهاز آخر تابع لوزارة الثقافة «البيت الفنى للفنون الشعبية» فى انتاج مسرحية «سعدى ومرعى» التى اشترك فى انتاجها كل من فرقة رضا ومسرح الغد التابع للهيئة مع أن الحقيقة أن المنتج الفعلى لها هو الفنون الشعبية ومع ذلك فقد نجح مدير مسرح الغد فهمى الخولى فى اقتطاع جزء من نجاح الفنون الشعبية لينسبه إلى البيت الفنى للمسرح.

ومسرحية «سعدى ومرعى» صاغها الشاعر محمود جمعة عن نص تراثى لشوقى عبدالحكيم إخراج أشرف زكى وتتعامل مع جزء من السيرة الهلالية لم يهتم فيه الشاعر

بالسيرة الشعبية بقدر اهتمامه بتقديم قصة الحب بين بنت الزناتى وابن حسن الهلالى فى معالجة رومانسية بعيدة عن الحرب والطعن رغم أنهما يغلفانها بحكم الصراع بين الجياع الهلالية والزناتية أصحاب تونس.. ولحرص الشاعر على تأكيد جانب الحب وحده اكتفى برسم الشخصيات من الخارج ملخصا صفاتها بأبيات شعرية دون أن تتجسد فى فعل درامى اعتمادا على أن هدفه الوحيد هو حب سعدى ومرعى مع تأكيد طبيعة تحكم القدر فى مصير المحبين والتى ظهرت سعدى فيه عرافة أكثر منها محاربة حريصة على عرش أبيها وتصل إلى الخيانة بتضحيتها بالعرش والوطن فى سبيل الحب مع استسلامها لقدرها الذى تنبأت به كعرافة تشبه كاسندرا الإغريقية وبسبب هذا التلخيص الشديد لصفات الشخصية الدرامية وأبعادها اكتفت بالحديث عن القدر المحتوم بدون الأفعال المؤيدة لذلك وبالتالى ظل الصراع الدرامى هامشيا يظهر من حين لآخر فى أقوال علام الطامع فى العرش ودياب المنتصر..

وهنا فإن المقارنة بين عرض جمعة وأشرف زكى وعرض يسرى الجندى وعبدالرحمن الشافعى لن تكون فى صالح العرض الحالى ذى المساحة الضيقة فى الصراع وأبعاده ودوافعه حيث اكتفى جمعه وأشرف بخط واحد دون سواه . الحب وصراع المحبين وآمالهم وهو ما يحسب لهما فى مجال التجريب على التراث وأن كان أساتذة الفن الشعبى قد يرون فيه إخلالا جسيما بجماليات السيرة الشعبية ولذلك فإن العرض قد يثير المناقشة حول مدى حرية الكاتب فى التعامل مع التراث، كما أن المسرحية بصورتها الرومانسية اختلفت مع الهزليات السائدة حاليا وكأنها تذكرة ينابيع قديمة للدراما تثرى مسرحنا المريض..

ومن ناحية أخرى فإن أبطال العرض أحمد راتب وصبرى عبدالمنعم ورشاد عثمان ومحمود مسعود وممدوح درويش وسعيدة جلال أمام صغر مساحة أدوارهم اضطروا إلى اثبات قدراتهم التمثيلية بتلخيص معالم الشخصية وحالتها النفسية فى جملة دالة أو حركة معبرة وكأنها مباراة فى الأداء التمثيلى، بينما كسب المسرح النجوم الجدد رانيا فريد شوقى وأحمد الشافعى كأبطال جدد لهما الحق فى احتلال قمة النجومية بسبب تميزهما فى الاداء الممتع المعتمد على دراسة علوم المسرح والذى ظهر امتلاكهما للشخصية والقدرة على تجسيدها بنبرة هادئة وبتنظيم كامل لاستخدام أدوات الممثل المحترف فى الحركة والشارة وقبلهما المتنفس ذاته.

وتبقى الاشارة إلى ديكور محمد الخبازة ورقصات سامى نوار وألحان محمد عزت فرغم تميز كل منها فى حد ذاتها إلا أنها لم تخدم العرض وبالذات الأغانى الكثيرة افقدت مشاهد الدراما القليلة سخونتها بقطع استمراريتها وتدفقها وقدرتها على خلق الاحساس بالتواصل مع الفعل الدرامى.. ومثلها مثل الرقصات يبدو أنها أصبحت إحدى آفات المسرح المصرى التى لايمكن التخلص منها.. ورغم ذلك فإن مسرحية «سعدى ومرعى» تعد إضافة إيجابية لرصيد مسرحنا.. المنهار..

د. حمدى الجابرى

(الوفد، العدد ٧٧٧) الصادر١٤/١/١٩٩٩)

نبضات
سعدى ومرعى

مسرحية «سعدى ومرعى» التى تعرض على مسرح الغد بالقاهرة، تمثل عودة طيبة للكاتب المسرحى شوقى عبدالحكيم الذى يستمد أعماله من الأساطير الشعبية والتراث الشعبى والموروث الشعبى والفولكلور، ولكن على طريقة هوميروس.. فهو مؤلف «شفيقة ومتولى» و «المستخبى» وهذه المسرحية التى تشبه بطلتها سعدى بطلة طروادة هيلينا، فهى شاعرة وعرافة تعلم أن «دياب» سيقتل أباها الزناتى ويحاول اغتصابها ثم الزواج منها مفرقا بينها وبين حبيبها مرعى ثم قتلها فى لحظة غضب يندم عليها بينما هى تحتضر بين أحضان مرعى.. وتتحقق نبوءتها كاملة وتتغنى الربابة بحكايتها، كما تتغنى بحكاية حسن ونعيمة، وهى حكايات مماثلة لحكايات روميو وجولييت وتريستان وايزولدة وديانا ودودى.. استطاع المخرج اشرف زكى أن يستثمر خشبة المسرح الصغيرة ببناء دور علوى لتخت الموسيقى والغناء المصاحب للعرض واختيار طاقم تمثيل يحمد له قبول العمل فى مسرح صغير بعيدا عن الأضواء والدعاية رغم تقديمه لأكثر من عرض ناجح فى ظل إدارة المخرج فهمى الخولى.. رانيا فريد شوقى التى تمثلت شخصية سعدى لم تكتف بالتعبير الحوارى، فقد ملأت المسرح بتعبيرات وجهها وجسمها حتى فى لحظات الصمت، مؤكدة مسيرتها المسرحية اكثر من السينما والتليفزيون معا.. احمد الشافعى (مرعى) الذى يؤكد نجاحه على المسرح فى أنتظار انطلاقة تليفزيونية وسينمائية

مرتقبة.. اما الثلاثى احمد راتب وصبرى عبدالمنعم ومحمود مسعود فكان كل منهم متفهما لدوره واعيا بالشخصية وبالجو العام لأحداث المسرحية والإطار العام لخشبة المسرح وقاعة المسرح معا.. وأما دور الزناتى فأصلح وافضل من يؤديه هو احمد ماهر الذى نرجو أن ننسى دوره فى «الهوانم العوالم».. ديكور محمد خبازة، أحاط بالمكان التاريخى وأوحى بالزمن الماضى واستدعى الشخصيات من تراثها حتى موروثها.. ولعبت موسيقى محمد عزت التصويرية والغنائية دورا فى تعميق الجذور وإحالتنا إلى أصالة المضمون ومغزى الحكاية، وجاء الصوت الغنائى فاطمة محمد على قويا وحساسا ومعبرا..

إن عرض «سعدى ومرعى» المسرحى يؤكد أن المسرح الجاد الجيد الثقافى الترفيهى معا، ليس فى حاجة الى ميزانيات ضخمة بقدر ما هو فى حاجة الى فن رفيع !

فتحى العشرى

ملحق الأهرام، العدد ٤٠٩٨٢ الصادر فى ١٩ ٢/ / ٤١٩٩٩

الهيئة العامة لقصور الثقافة

الإدارة العامة للمسرح ..

النتائج النهائية لمسابقات فرق مهرجان الربيع المسرحى

١ ـ مسابقة فرق البيوت

٢ ـ مسابقة فرق القصور

٣ ـ مسابقة الفرق القومية

٤ ـ مسابقات الفرق الدائمة

٥ ـ االمسابقة النهائية لنوادى المسرح التاسع فى الاسماعيلية.

مسابقات فرق مهرجان الربيع المسرحى

● نتيجة مسابقة فرق البيوت

فى ختام عروض فرق (البيوت) المسرحية. اجتمعت لجنة التحكيم المشكلة من الدكاترة والأساتذة: آمال أمين عثمان ـ د. سمير أحمد محمد ـ د. محمد ابراهيم أحمد شيحة ـ محمد محمود الشربينى وانتهت إلى النتيجة التالية:

أولا : العروض

الترتيب	العرض	المؤلف	اخراج
الأول	طقوس الاشارات والتحولات	سعدالله ونوس	حسنى ابوجويلة
الثانى	المهاجر	جورج شحادة	خالد توفيق

ثانيا : الإخراج

الترتيب	المخرج	العرض	الفرقة
الأول	خالد توفيق	المهاجر	بيت النصر
الثانى	حسنى ابوجويلة	طقوس الاشارات والتحولات	بيت كفر الزيات

ثالثا : السينوغرافيا

الترتيب	مصمم السينوغرافيا	اسم العرض	الفرقة
الأول	أمين مرعى	البطل	بيت منيا القمح
الثانى	سهير الشهابى	طقوس الإشارات	بيت كفر الزيات

رابعا : الأغانى

الترتيب	أشعار	اسم العرض	الفرقة
الأول	أشرف عتريس	شحاتة س اليزل	بيت أبوقرقاص
الثانى	حجبت	شحاتة س اليزل	بيت أبوقرقاص

خامساً : الألحان

الترتيب	الملحن	العرض	الفرقة
الأول	عادل عثمان	المهاجر	بيت النصر
الثانى	حجبت	المهاجر	بيت النصر

سادساً: التمثيل «رجال»

الترتيب	الممثل	العرض	الفرقة
الأول	سمير يوسف	طقوس الإشارات	بيت كفر الزيات
الثانى	محمود مسعد أمين	البطل	بيت منيا القمح

سابعا : التمثيل «نساء»

الترتيب	الممثلة	العرض	الفرقة
الأولى	سماسم جامع	طقوس الاشارات	بيت كفر الزيات
الثانية	انتصار شاهين	سعدون	بيت ابو قرقاص
الثانية مكرر	رباب الشربينى	المهاجر	بيت النصر

مسابقة فرق القصور

فى ختام عروض فرق القصور المسرحية اجتمعت لجنة التحكيم وكانت مكونة من الدكاترة والأساتذة:-

عبدالغفار عودة - سميرة حسنى المصيلحى - عبدالرحمن عبدالفتاح الشافعى - حسين عبدالقادر محمد، محمود أحمد عبدالله، وانتهت الى النتيجة التالية:

أولا : العروض:

العرض الأول: حجب

العرض الثانى: جبال الحديد - تأليف عصام أبوسيف - اخراج: محمد السيد

ثانيا : الإخراج:

المخرج الأول: محمد السيد عن عرض جبال الحديد ـ فرقة الأنفوشى

المخرج الثانى: حجب الجائزة.

ثالثا : السينوغرافيا:

الأول: مصطفى درويش عن عرض جبال الحديد لفرقة الأنفوشى

الثاني : نبيل الحلوجى عن عرض باب الفتوح لفرقة قصر بلبيس

رابعاً : الأغانى:

الأول: حمدى عن عرض باب الفتوح لفرقة بلبيس

الثانى: حجب الجائزة

خامساً : الألحان :

الأول : تحجب الجائزة

الثاني: سامي الدمسيس عن عرض باب الفتوح لفرقة بلبيس

سادساً : التمثيل «رجال»

الأول : محمد السيد عن عرض جبال الحديد لفرقة الأنفوشى

الثانى: محمود رضوان عن عرض باب الفتوح لفرقة بلبيس التمثيل «نساء»

الأولى : إيمان إمام عن عرض جبال الحديد لفرقة الأنفوشى

الثانية: رانيا إبراهيم عن عرض أرض لاتنبت الزهور لفرقة السويس.

مسابقة الفرق القومية

فى ختام عروض الفرق القومية المسرحية اجتمعت لجنة التحكيم المكونة من الأساتذة:ـ

أحمد زكى ـ عصام السيد ـ على أبو شادى ـ أمير سلامة وانتهت إلى النتيجة التالية:

أولاً: العروض:

الترتيب	اسم العرض	تأليف	إخراج
الأول	الفاشوش فى زمن المالوش	مجموعة مؤلفين	عبد الستار الخضرى
الثانى	على الزيبق	يسرى الجندى	حمدى حسين

ثانيا: الإخراج

الترتيب	المخرج	العرض	الفرقة
الأول	عبد الستار الخضرى	الفاشوش فى زمن المالوش	فرقة السويس القومية
الثانى	حمدى حسين	على الزيبق	فرقة الفيوم

ثالثا: السينوغرافيا:

الترتيب	مصمم السينوغرافيا	اسم العرض	الفرقة
الأول	رؤوف الأسيوطى	آه ياليل ياقمر	كفر الشيخ
الثانى	شمس الدين	على الزيبق	الفيوم

رابعا: الأغانى:

الترتيب	أشعار	العرض	الفرقة
الأول	عبد الكريم عبد الحميد	على الزيبق	فرقة الفيوم
الثانى	كابتن غزالى	الفاشوش فى زمن المالوش	فرقة السويس

خامساً: الألحان:

الترتيب	الملحن	العرض	الفرقة
الأول	عهدى شاكر	على الزيبق	فرقة الفيوم
الثانى	محمد سعيد	الفاشوش فى زمن المالوش	فرقة السويس

سادساً: التمثيل «رجال»

الترتيب	الممثلة	العرض	الفرقة
الأول	زكريا صالح	الفاشوش فى زمن المالوش	فرقة السويس
الثانى	ياسر فؤاد	السلطان الحائر	فرقة المنيا

التمثيل «نساء»

الترتيب	الممثلة	العرض	الفرقة
الأولى	أشجان	بعد أن يموت الملك	فرقة الإسكندرية
الثانية	نيفين رفعت	على الزيبق	فرقة الفيوم

مسابقات الفرق الدائمة

وفى ختام عروض الفرق الدائمة المسرحية اجتمعت لجنة التحكيم المشكلة من الأساتذة:ـ محمود أمين ـ محمود الألفى ـ محسن حلمى محمد الجمال ـ أحمد عبد الحليم عامر ـ فكرى عبد المؤمن النقاش وانتهت الآراء إلى النتيجة التالية:.

أولاً: العروض:

الترتيب	اسم العرض	المؤلف	أخراج
الأول	العشرة الطيبة	محمد تيمور	سمير العدل
الثانى	اللص والكلاب	نجيب محفوظ	عبد المقصود غنيم

ثانيا : الإخراج:

الترتيب	المخرج	العرض	الفرقة
الأول	سمير العدل	العشرة الطيبة	فرقة المنصورة
الثانى	عبد المقصود غنيم	اللص والكلاب	فرقة البحيرة

ثالثاً: السينوغرافيا:

الترتيب	مصمم السينوغرافيا	العرض	الفرقة
الأول	محمد قطامش	العشرة الطيبة	المنصورة
الثانى	حوريس أيوب	الزوبعة	بنى سويف

رابعاً: الأغانى:

الترتيب	أشعار	العرض	الفرقة
الأولى	حمدى عيد	اللص والكلاب	البحيرة
الثانية	حجب		

خامساً: الألحان:

الترتيب	الملحن	العرض	الفرقة
الأولى	صلاح مصطفى	اللص والكلاب	البحيرة
الثانية	حجب		

سادساً: التمثيل «رجال»

الترتيب	الممثل	العرض	الفرقة
الأول	عبد الرحمن صبح	العشرة الطيبة	المنصورة
الثانى	اسماعيل أبو النجا	العشرة الطيبة	المنصورة

التمثيل «نساء»

الترتيب	الممثلة	العرض	الفرقة
الأولى	سماح عبد النبى	العشرة الطيبة	المنصورة
الثانية	لقاء سويدان	اللص والكلاب	البحيرة

توصيات: ١ ـ رأت اللجنة منح مصمم الاستعراض الفنان أحمد يونس جائزة خاصة عن عرض العشرة الطيبة.

٢ ـ توصى اللجنة بمنح شهادات تقديرية لكافة المشاركين فى أوبريت العشرة الطيبة.

٣ ـ توصى اللجنة بدعوة عرض العشرة الطيبة للعرض داخل القاهرة.

٤ ـ توصى اللجنة بتوجيه الشكر لكافة العاملين بالمسرح العائم بالجيزة وكذلك الاهتمام بتطوير المسرح العائم تقنيا.

المسابقة النهائية لنوادى المسرح التاسع في الإسماعيلية

اجتمعت لجنة تحكيم الدورة التاسعة من مهرجان نوادى المسرح والمكونة من كل من:ـ

١ ـ ا. أحمد زكى رئيسا

٢ ـ د. محمد شيحة عضوا

٣ ـ د. رضا غالب عضوا

٤ ـ د. أحمد العشرى عضوا

٥ ـ د. حسن عطية مقررا

وقد توصلت اللجنة بالإجماع إلى النتائج التالية:

أولاً: أفضل تمثيل نسائى:

الترتيب	الممثلة	العرض
الجائزة الأولى	دعاء عبد الله	الطابعان على الآلة
الجائزة الثانية	لمياء الناصح	اعدام فار
الجائزة الثالثة	إيمان حسن	جاءوا إلينا غرقى

ثانياً: أفضل تمثيل رجالى:

الترتيب	الممثل	العرض
الجائزة الأولى	عمر المحمدى	الشخصى
الجائزة الثانية	أحمد المصرى	اسكوريال
الجائزة الثالثة	ربيع سيد عطية	كدب × كدب

ثالثاً: أفضل سينوغرافيا

الترتيب	مصمم السينوغرافيا	العرض
الجائزة الأولى	هانى القانى	اسكوريال
الجائزة الثانية	عبد القادر مرسى	إعدام فار
الجائزة الثالثة	سحر درغام	كدب × كدب

رابعاً: أفضل أشعار مغناه

الترتيب	الشاعر	اسم العرض
الجائزة الأولى	محمد عبد القادر	راجعين
الجائزة الثانية	كاتب أشعار	القضية ١٤٢٠،
الجائزة الثالثة	محمد سيد عمار	كدب × كدب

خامساً: أفضل الحان

الترتيب	الملحن	العرض
الجائزة الأولى	أحمد اللولى	القضية ١٤٢٠،
الجائزة الثانية	سيد رمضان	ليلة حلم المانيكان
الجائزة الثالثة	مدحت نظير	كدب فى كدب

سادساً: أفضل نص مؤلف محليا

الترتيب	المؤلف	العرض
الجائزة الأولى	محمد السيد عمار	كدب × كدب
الجائزة الثانية	محمد عبد القادر	راجعين

سابعاً: أفضل إخراج

الترتيب	المخرج	العرض
الجائزة الأولى	يوسف عبد الحميد	الشخصى
الجائزة الثانية	ربيع سيد عطية	كدب × كدب
الجائزة الثالثة	أشرف النوبى	اعدام فار

ثامناً: أفضل عرض

الترتيب	العرض	النادى
الجائزة الأولى	كدب × كدب	بنى مزار المنيا
الجائزة الثانية	الشخصى	القبارى ـ اسكندرية
الجائزة الثالثة	اسكوريال	أبو حمص ـ بحيرة

«منمنمات» الاضمحلال العربى.. هل تصلح لـ «بنها»؟

يقدمها: أحمد عبد الحميد

كان مسرحنا القومى ـ بالقاهرة ـ أول من قدم مسرحية سعد الله ونوس «١٩٤١ ـ ١٩٩٧» «منمنمات تاريخية» ١٩٩٤ التى تعالج مظاهر وأسباب «الاضمحلال العربى فى الماضى والحاضر من خلال واقعة تاريخية هى حصار التتار لقلعة الصمود «دمشق» «٨٠٣ هـ» وأسباب سقوطها. قدمها مسرحنا القومى فى مارس ١٩٩٥ من إخراج المخرج الكبير عصام السيد ولم تصادف نجاحا فنيا أو جماهيريا وقتها واليوم تعيد تقديم «المنمنمات» فرقة القليوبية القومية تأسست عام ٦٤ على مسرح قصر ثقافة بنها من إخراج محمد سمير حسنى وهو من المخرجين اللامعين بالأقاليم وفى نفس الوقت يشغل منصب أمين عام إقليم القاهرة الكبرى الثقافى.

«المنمنمات» لاتعتمد على بطولة محورية وإنما جماعية.. بها أكثر من عشرين شخصية رئيسية فضلا عن الشخصيات الثانوية وتتكون من ٥٦ مشهدا مليئة بالتفاصيل «المنمنمات» التاريخية السردية والأحداث تقع فى أماكن ومناظر عديدة ومتكررة وهى بالفصحى وكان تقديمها بالكامل بما فيها الأجزاء السردية وكثرة تغيير المناظر والتوقفات

ووجود استعراضات من أسباب الإعاقة والفصل بدلا من التدفق والوصل بين أجزاء الحدث الدرامى ومن أسباب فشل العرض الأول بالقومى.

ووعى الدرس سمير حسنى وتخلص من الكثير من التفاصيل والمنمنمات السردية واستخدم ديكورا مكونا من أجزاء ثابتة وأخرى متحركة ساعدت على «الوصل» و «التدفق» وكانت رؤيته الفكرية واضحة. وركز على أسباب الاضمحلال والسقوط وكان من المفترض أن تكون النتيجة الحتمية لذلك: النجاح الفنى والجماهيرى.. لكن للأسف لم يحدث هذا.. لماذا؟!

لأن المخرج لم يدرس «طاقات الفرقة البشرية وامكاناتها الفنية».. درس فقط «النص» بمعزل عن «الفرقة» المؤدية له وأخذه تحت إبطه وذهب إلى الفرقة متسلحا برؤيته وخطته الإخراجية وتمت التدريبات وكانت النتيجة ضعيفة لأن أداة التوصيل ـ الممثل ـ ضعيفة جدا.. فرقة القليوبية كانت فى الستينيات والسبعينيات من كبريات فرق الأقاليم حاصدة الجوائز فى مختلف المهرجانات أما ماشاهدته فى عرض المنمنمات فى «٩٨» فإنه ثمرة فرقة متآكلة لاتصلح لأن تكون فرقة بيت ثقافة لا فرقة قومية لمحافظة.. الكثيرون غير صالحين بالمرة قليلون هم المقبولون.. اثنان فقط وبالتحديد طه حسيب ومحمد عبد المقصود المتميزان.. فكيف تصلح فرقة ـ بهذا المستوى ـ لتقديم مسرحية تاريخية سياسية «بالفصحى» البطولة فيها جماعية لـ ٢٠ ممثلا؟ إن الف باء الإخراج ونجاح الاخراج رهن بعاملين الأول التفسير السليم لفكرة المسرحية وفكر المؤلف ورؤية المخرج وتصوره الاخراجى وحلوله البصرية والحركية والثانى سلامة توزيع الأدوار وبالتالى كان أمام المخرج ازاء مشكلة ضعف الفرقة ـ حل من اثنين: إما البحث عن مواهب جديدة وتدريبها جيداً لضمان نجاح توصيل فكر المؤلف والمخرج.. أو البحث عن نص آخر يعتمد على عدد محدود من الشخصيات وبالعامية لكن ـ للأسف ـ المخرج اختار طريقا ثالثا هو «سكة الندامة».. أى الاستمرار فى تقديم المنمنمات بفرقة بنها.

وزاد الطين بلة أن رؤيته للمناظر اعتمدت على «تحييد» المكان والزمان حتى ينطبق الموضوع على أى مكان وفى أى زمان والتحييد يتم بالتجريد «رغم أن الأحداث من التاريخ الواقعى» لكن مهندس الديكور محمد سعد صمم المناظر والملابس بحيث لاتكون «تاريخية» ولا «واقعية» بل وكانت الألوان رمادية كالحة والأزياء قبيحة والغريب أنه رغم مبدأ «التحييد» وجدنا مهمات مسرحية عصرية مثل «التليفزيون» و «الآلة الكاتبة» وآلة

تصوير فوتوغرافى ليربط الماضى بالحاضر على طريقة «شرشر» مع أن المعالجة الدرامية تربطهما بطريقة فنية تغنى عن المباشرة وتكرر كسر مبدأ التحييد والخروج عليه مرة ثانية بالموسيقى والأغان فاختار الإعداد الموسيقى «ولا أقول التأليف!!» أغانى والحان مرتبطة بوقائع حديثة مصرية.. حتى الحركة الصامتة لهتاف «بالروح بالدم نفديك ياجمال» الذى ارتبط بالنكسة. وبقدر ما سهلت الأجزاء المتحركة من الديكور واستخدام أسلوب المنشور الثلاثى فيها بقدر ما أساء التصميم المنظرى الكلى إلى جماليات الإطار المادى وإلى تقليص وظيفة الديكور الأولى وهى تحديد الأمكنة بدقة.

فإذا انتقلنا إلى نقطة أخرى أكثر أهمية وأعنى بها قضية المستفيدين بالخدمة الثقافية «الجمهور» فقد انصرف الجمهور عن العرض وخلت المقاعد من المتفرجين. لقد اختار «المخرج» نصا أعجبه هو كمثقف وكمخرج ورأى من منظور فكرى وسياسى.. «أن «تتار» القرن الرابع عشر لايختلفون عن تتار القرن العشرين وأن عرب القرن العشرين لايختلفون عن عرب القرن الرابع عشر. ولذلك فالقضية تخصنا جميعا سواء كنا فى دمشق أو طرابلس أو بغداد أو القاهرة أو حتى «بنها» وهو صحيح تماما من حيث المبدأ.. لكنه خاطئ من ناحية التوقيت المناسب للعرض فالجماهير مشغولة بالقضايا الحياتية المباشرة.. العلاوات الجديدة واستعادة أموال شركات توظيف الأموال وياميش رمضان.. ولم تتحرك حتى لضرب العراق.. أى أننا فى مناخ عام ليس فيه مواجهة وتحد، ليس فيه استنفار واحتشاد وبالتالى فالمسرحية تؤذن فى مالطة ورسالة هذا النص الهام التحذيرية والتنويرية ذهبت أدراج الرياح. وهو مايعنى أن المخرج لم يختر التوقيت المناسب لأنه كما لم يهتم بدراسة إمكانات الفرقة التمثيلية، لم يهتم بمدى مناسبة النص للموقع فى هذا التوقيت.

الحديث عن قلين

وبعد..

فى الأسبوع الماضى حرصت عند الحديث عن عرض «قلين ـ كفر الشيخ» أن أبدأ حديثى بالمعيار الذى أستند إليه فى تقييم عروض الاقاليم بالذات. وهو الوظيفة، هذا المعيار الذى يحمينا من الانحراف ويساعدنا على السير فى اتجاه محطة الوصول.. محطة التثقيف والتنوير والترفيه والوفاء باحتياجات الجماهير.

الفرجة الشعبية ومسرحة التراث في مولد ياعالم

بقلم: أمين بكير

عن (ترتوف) لموليير استقى الكاتب محمد السيد زعيمة نصه المسرحى الأول إن لم تخنى الذاكرة، أو تكون معلوماتى خاطئة. وفى إطار من (الفرجة الشعبية) وضع الشاعر عزت عبد الوهاب هذه الحكاية فى إطار من الغنائية، وعمد المخرج همام تمام إلى اللجوء إلى (مسرح العربة) وطاف بالزفة وطاقم (الورشة) المسرحية التى كونها فى قصر ثقافة مدينة السلام. ليؤكد أن مولد (سيدى أبو حصيرة) وهو الاسم الذى اختاره المؤلف للشخصية هى المعادل الموضوعى فى إطار الفرجة الشعبية، لشخصية رجل الدين الزائف، المخادع ليصبح العرض تحت اسم (مولد ياعالم) موضوع الحديث الذى نحن بصدده الان، وهو مسرحة التراث الشعبى عند الكاتب محمد زعيمة والفرجة الشعبية عند المخرج همام تمام. ونرى ملامح الارتجال فى هذا العمل وارتجال منظم لكى يقع فى قلوب المشاهدين موقع التقدير لقرن الشكل المطروح من خلاله هذا العرض الشعبى ومولد ياعالم مشاهد من التحبيظ داخل مسرح. ومسرح يقام داخل هذا المسرح (بمعنى) أن التمثيل داخل التمثيل هو ما اعتمد عليه الإخراج منهاجا. وإذا كان رأى الكاتب أن هذا الشعب بنماذجه التى يقدمها لنا تملك حق الاعتراض على تقديم الأعمال المسرحية العالمية. سواء للكاتب وليم شكسبير، أو لموليير. وأن وجهة نظرهم بأن لدينا من الاعمال المسرحية الشعبية مايتجاوز صنعة الكتابة عند الكتاب العالميين. فأعتقد أن هذا القول مبالغ فيه، ولانقول أنها تشى بالانحياز فقط، وإنما تعنى خصوصية التجارب المسرحية الشعبية من حيث ملاءمتها للذوق الشعبى المصرى، وأن المسافة التبعيدية بين شخصية (ترتوف) عند موليير، وهو النص الذى قدمه المسرح القومى فى الخمسينات باسم (الشيخ متلوف) من تمصير بالزجل للشاعر محمد عثمان جلال فى لهجة (زجلية) أتاحت للكوميديا الكامنة فى أعطاف النص الأصلى أن تتبلور وتصبح قريبة إلى قلوب المتلقين لهذا العمل إبان تقديمه فى المرة الثانية فى العرض الذى قدمه المسرح القومى باسم (متلوف ٧٩) والذى قام بإخراجه الفنان عبد الرحمن أبو زهرة، ونرى أن محمد زعيمة اراد أن يقدم لنا ذات النمط لشخصية رجل الدين الدجال المخادع المزور.

إلا أن هناك مايجب التوقف أمامه، وهو أن النص المسرحى كمادة درامية يقوم فى أساسه على (الفانتازيا) ولايخضع لقواعد المسرح الأرسطى.!

فإذا بنا أمام نص (توليفى) حاول الكاتب من خلاله أن يضفى على شخصية أبو حصيرة بعدا شعبيا متوازنا. وهو الشخصية الذى يتوارى فى أردية الدين وإن كنت أرفض هذا الشكل الذى ظهرت به هذه الشخصية متسربلة فى ثياب سوداء توحى بأنه أحد رجال الدين (اليهود) ربما من أجل أن يمهد المخرج للاسقاط السياسى الذى لجأ إليه فى نهاية هذا العرض (التوليفى) كما سبقت الإشارة. وأما الإخراج فقد حاول أن يستفيد من فكرة (العربة) وكذلك أن يستفيد من كل مظاهر الفنون التراثية كالقراقوز والتحبيظ والتمثيل داخل التمثيل، وأحياناً: التمثيل خارج التمثيل. ولكن النص المسرحى كمادة درامية كان ينبغى أن يلتزم شديد الحيطة فى عرض ذات موضوع متماسك المفردات. أنه نص. أو عرض شبه ارتجالى مفرغ من الهوية برغم أن المخرج فى محاولته (الإسقاط) من خلال (الشمولية) فى (التناول الاخراجى) فلقد رأيناه يستخدم الموسيقى الحية والأغانى الشعبية والمواويل وفنون السيرك من خلال مادة درامية ضعيفة!

اجتهد العارضون المجسدون لأدوار المخرج، حنكش، حسن، زعبلة، زوج بنت العمدة، المجذوب، زوج بنت العمدة، العمدة، زوجة العمدة، وأهل القرية وفنانى السيرك والمنشد.. كل هؤلاء كانوا فى حماسهم سببا فى إشاعة الدفء رغم أن العرض يقدم فى ساحة مكشوفة، فى عز برد قارس فى قصر مدينة السلام.

الفنان التشكيلى محمود جمال الدين، حاول أن يوظف المكان توظيفا جماليا وأن يحول الساحة داخل قصر الثقافة إلى شبه (مسرح) أو (شبه سامر مسرحى) وإن فاته أن يضع كل هذه التركيبة داخل (سرادق) يحمى المؤدى والمتفرج معا. وإنى أعترف أنه قد استخدم كل مفرداته من خلال وعى كامل بالكلمة والحركة وتعدد أماكن التشخيص. لقد استطاع [أشرف عبد الرسول] أن يصوغ جمله اللحنية من خلال الموروث النغمى الذى يصل إلى آذان الحاضرين فينقلهم للأجواء الشعبية ببساطتها وشعبيتها وتلقائيتها وعفويتها. وإن كانت الأصوات التى سمعناها تغنى غير مدربة فلقد نجح مع ذلك فى ايصال نغماته بشكل جيد.

استطاع الممثل، المخرج همام تمام أن يقود العمل من خلال رؤية حاول أن تكون بسيطة وأن تكون شعبية وأن تكون شاملة. وأن الحركة عنده كانت من خلال مقتضيات المكان، وجريا وراء (تلقائية العطاء) وهو فى هذا السبيل قدم عرضا يتسم بالعشوائية والكثير من تداخل المفردات وفات عليه توظيف الأماكن والأشخاص والأفعال والألوان فى شكل منطقى. وإن كنت أعذره لمعرفتى أن معظم الذين مثلوا معه يقفون على خشبة

المسرح للمرة الأولى لأن قصر ثقافة مدينة السلام لم تعد لديه فرقة للتمثيل بالمعنى المتعارف عليه!

إن النصوص، أو العروض (الشعبية) أو التى تنتمى إلى مايطلق عليه (الفرجة الشعبية) قد فقدت مصداقيتها، بعيدا عن العرض الذى نحن بصدده، وكما هو معروف أن ظهور الجن والملائكة فى المأثور العربى ظهورا واضحا منذ أقدم ما وصلنا من نصوص منقولة عن هذه المأثورات الشعبية العربية القديمة، وأن السير الشعبية كسيرة عنترة وذات الهمة والظاهر بيبرس والهلالية وعلى الزيبق، وبالذات بدأ ظهورها واضحا فى سيرة سيف بن ذى يزن ـ التى اعتمدت على عناصر الجن والسحرة والحكماء والكهان اعتمادا أساسيا، وأنه على الرغم من النسيج العريض الذى تكونه الأحداث والشخصيات والمواقف فى كل العروض التى تعتمد على زاوية (الفرجة الشعبية) قد وقعت فى أسلوب خلط الأوراق فمحاولة تقديم الأحداث والشخصيات والمواقف والكلمات التى تنطبق عليها كلمة (فكاهة) يقع دوما فى دائرة المفارقات اللفظية والمبالغات فى الحركة وكثرة مظاهر الإيذاء البدنى استدرارا للضحك، وهو ما لايجب أن يستمر المسرحيون الشعبيون فى الاستمرار فى طرحه إلا من خلال منظور علمى وتناول يعى مالهذه الفنون من مفردات وقواعد.

مرة أخرى، تحية لفريق العارضين وكل من ساهم فى إضاءة مكان ما تحت سماء القاهرة بنور المسرح الذى نرجو له أن يعم ويشيع البهجة فى نفوس البشر.

الأهرام المسائى ١١/ ١/ ٩٩/العدد ٢٨١٥

عندما يحكم الرعاع والعبيد

رؤية مسرحية مختار العزبى

ضمن احتفالات هيئة قصور الثقافةبعيد الفطر المبارك قدمت فرقة السامر المسرحية العرض المسرحى «بر إمبابة» للناقد والكاتب المسرحى محمد زهدى ومن إخراج المخرج الشاب أحمد طه وبطولة أشرف فاروق وعادل الكومى ومحمد عبد الرازق وكمال عطية على المسرح العائم بالجيزة..

«وبر إمبابة» يطرح من خلالها الكاتب محمد زهدى سؤالا مهما طالما راود كثيرا من الأدباء والفنانين سواء فى المسرح أو السينما، وفى أية وسيلة أخرى من وسائل الإبداع.

وهذا السؤال هو ماذا سيحدث لو حكم الحرافيش والمماليك والذين يطلق عليهم من قبل الملوك والأمراء وأصحاب السلطة والجاه والسلطان وصف الرعاع والعبيد؟!. ماذا لو أعطيت لهؤلاء الفرصة ليحكموا أنفسهم بأنفسهم ويحققوا مايحلمون به ويرددونه دائما ويتمنون تحقيقه وهو إقامة دولة العدل والحرية؟! وبسخرية حادة لاتنقصها ملكة الموهبة والتمكن من حرفية الكتابة للمسرح يجيب محمد زهدى عن السؤال بوقوع الحرافيش والمماليك العبيد فى براثن صراع مرير حول السلطة وحول من يرشحونه ليكون الحاكم ويهتمون بتوافه الأمور ،يفضل كل منهم مصلحته الشخصية على المصلحة العامة فيضيعوا وتضيع دولتهم إلا اثنين تمسكا بالمبادئ وحاولا بشتى الطرق تحقيق حلم الحرافيش والعبيد حلم العدل والحرية ولكن أصواتهما ضاعت وسط لهث زملائهما الذين استعذبوا السلطة والجاه ،أخذوا منها مايحقق شهواتهم ونزواتهم وفى النهاية يفضل الاثنان بعد خراب دولة الرعاع والعبيد وبالتالى ضياع حلمهما يفضلان الانتحار على الاستسلام مرة أخرى لسلطة وجبروت السادة.. هذه المعانى الحادة الراقية صاغها محمد زهدى فى حوار سلس ساخر جذاب ورسم شخصيات أثارت السخرية والشفقة. السخرية لأنها تتحلى بالجهل والشفقة لأنها تتحلى بالفقر والجوع والمرض وعندما تعطى الفرصة لخلق حياة أفضل تضيعها بكل بلادة.. فقط فإن ما لم ينجح فيه محمد زهدى هو اهتمامه بالفكرة على حساب الصراع فطرفا الصراع الدرامى عنده كان دائما يظهر منهما طرف واحد على خشبة المسرح أما الطرف الآخر فكان يأتى ذكره على سبيل السرد فقط مما أضعف كثيرا البناء الدرامى للمسرحية فى العديد.

وجاء أحمد طه المخرج فحاول جاهدا إضفاء جو من الحيوية على جفاف الفكرة القيمة فأدخل الأغنية واللحن والاستعراض التعبيرى الحركى ونجح فى ذلك إلى حد كبير بما وفره له الملحن أحمد خلف الذى أكد على الموتيفات الشعبية والجمل اللحنية القريبة من أغانى الحوارى والأزقة فخلق جوا بديعا أكمله الشاعر مؤلف الأغانى بكلمات تتوازى تماما مع جمال الألحان.. كذلك نجح أحمد طه فى رسم حركة ممثليه الدءوب مما يؤكد السخرية واللهث المتلاحق الذى تميز به الحوار فحافظ على إيقاع سريع للعرض ليصل إلى المشاهدين بسهولة. فقط عابه عدم سيطرته التامة على أداء ممثليه الذين وجدوا فى الحوار الساخر طريقا إلى الكوميديا المبالغ فيها مما هز كثيرا من الشخصيات وهو إن جاز مع أفراد الحرافيش والجنود المماليك فإنه لايجوز مع بطلى المسرحية اللذين هما لسان حال المؤلف وأصحاب القضية والمتمسكان بالمبادئ حتى آخر نفس فى حياتهما واللذان

قاما بهما أشرف فاروق وعادل الكومى فالبرغم من إجادتهما التامة ودراستهما الجيدة لهاتين الشخصيتين فإنهما فقدا تعاطف الجمهور معهما بجريهما خلف اللاهثين وراء الكوميديا بأى شكل وهو ماهز الصورة النهائية للعرض.. ولكن بدون شك فإن «برإمبابه» كسب المسرح من خلالها مؤلفا جديدا جديرا بالالتفات هو محمد زهدى ومخرجا شابا واعدا هو أحمد طه.

(٧١ اكتوبر)(أكتوبر، العدد ١١٦٢)(الصادر فى ١٩٩٩/١/٣١)

حكايات عصر المماليك في سهرة مسرحية ببر إمبابة

مؤمن خليفة

حكايات عصر المماليك وصراعاتهم على السلطة والنفوذ وعصر الرقيق هى موضوع مسرحية (برإمبابة) التى تقدمها فرقة السامر المسرحية على المسرح العائم (فاطمة رشدى) بالجيزة.. تأليف محمد زهدى وإخراج أحمد طه وألحان أحمد خلف.. ديكور وملابس محمود حنفى وأشعار أحمد زيدان واستعراضات سيد البنهاوى وبطولة أشرف فاروق وكمال عطية ومحمد عبد الرازق وعادل الكومى وباتع خليل ومحمود بشير وهمام تمام وطارق أنور وإبراهيم على حسن.. غناء نهى جمعة وأحمد الطويلة ومحمد وهبه.

المسرحية تتناول حكاية المماليك الذين فروا مع بعض الحرافيش إلى برإمبابة هربا من الصراع الدامى مع جيش السلطان العثمانى.. وفى برإمبابة يتفق المماليك مع الحرافيش على اجراء انتخابات فى سلطنة برإمبابة لتنصيبه سلطانا عليهم وأن عليهم طاعته حتى لو كان صغيرهم.. ويتم انتخاب (زعبلة) حاكما عليهم ويستغل سلطانه فيعزلوه وينصب (شيحة) سلطانا جديدا ومن ثم يعزل هو الآخر بسبب حبه للنساء واستغلاله نفوذه ويتولى السلطة (الأمير انيال) ويعزل وتجد سلطنة (برإمبابة) نفسها فى صراع مع السلطان العثمانى من جهة وقبيلة الهوارة فى الصعيد من جهة أخرى.. وتنتهى المسرحية بمقتل المملوكين (سلامة وحرازم) وبعض الحرافيش ومعهم الدراويش وتنتهى معهم أول سلطنة يتولاها الحاكم بالانتخاب.

المسرحية شهادة فخر للهيئة العامة لقصور الثقافة فرغم قلة الإمكانيات وعدم وجود نجوم فى هذا العمل إلا أنها على قدر كبير من التمكن سواء فى النص أو التمثيل والاغانى.. فهى سهرة فنية محترمة (تمسرح) التاريخ بصورة جيدة والغناء الحى فيها عامل جذب مهم للجمهور ورغم برودة الجو فإن المسرح يمتلئ بالجمهور فالعمل الجيد يجذب الناس وليس النجوم وحدهم.. فالإيقاع يتدفق فى حيوية وعلى مدى ساعتين إلا ربعا لايشعر المتفرج بالملل رغم الفقر الواضح فى الاستعراضات والملابس.. أما عن التمثيل فإن المجموعة كلها تؤدى أدوارها بلا تكلف ويبرز منهم كمال عطية فى شخصية (عيضة) والأشعار أكثر من جيدة وهى لمؤلف شاب صغير السن جاءت متآلفة تماما مع الأحداث أفادت النص كثيرا والإخراج لأحمد طه جيد استطاع استغلال المستويات الثلاث لخشبة المسرح ووظف (الجوقة) بطريقة جيدة أما عن الاستعراضات فإننى لا أكاد أن أشعر بها على المسرح.. عموما المسرحية من العروض الجيدة على خشبات المسرح الان..

أخبار المسرح (الأخبار، العدد ١٤٥٩١) (الصادر فى ١٩٩٩/٢/٤)

بينى وبينك

هند عاكف.. نجمة من تأليف خطيبها

تبدأ هند عاكف يوم السبت تصوير سهرة تليفزيونية بعنوان (ذو القناع الأحمر) من تأليف خطيبها فريد عبد الحميد وإخراج أسامة قاسم ويشارك فيها جمال إسماعيل وأسامة عباس وعبد الله محمود ورامز جلال.. وتدور حول أثر التفرقة بين التوأم.. هند وفريد يتم زفافهما فى الصيف القادم.. اختار عش الزوجية فى الهرم.

محمد هنيدى.. فى أمستردام

يسافر الممثل الكوميدى الشاب محمد هنيدى أول مارس القادم إلى أمستردام بهولندا يرافقه المخرج سعيد حامد المؤلف مدحت العدل والممثلين أحمد السقا ومنى زكى وهانى رمزى والوجه الجديد فتحى عبد الوهاب لتصوير الفيلم السينمائى الجديد (همام فى امستردام) لمدة أربعة اسابيع.

هاى باب كومستاى.. جزء ثان لاسماعيلية

يعود خلال أيام إلى كاميرات السينما المطرب مصطفى قمر ومعه سامى العدل وأحمد السقا وأشرف عبد الباقى لتصوير فيلم سينمائى جديد بعنوان (هاى باى كومستاى) من تأليف أحمد البيه وإخراج كريم ضياء الدين.. الفيلم هو الجزء الثانى لفيلم (إسماعيلية رايح جاى).

إنهام شاهين فى أحضان زائفة

تدخل النجمة إلهام شاهين قريبا لتصوير الفيلم السينمائى الجديد (وعاشت فى أحضان زائفة) تأليف الدكتورة أميرة أبو الفتوح وإخراج عادل الأعسر ويشارك إلهام فى البطولة ماجد المصرى نجم (ألف ليلة وليلة).. الفيلم إنتاج مدحت الشريف مع فيلم آخر بعنوان (جواز عيونى) تأليف مجدى هوايتى يتم اختيار مخرجه ونجومه خلال أيام.

٣ استعراضات لنيرمين وممدوح

انتهى المخرج مدحت السباعى من مونتاج وماكساج فيلم (فل الفل) الذى تغنى فيه نيرمين الفقى وممدوح عبد العليم استعراضا كاملا واستعراض دويتو بينهما.. كتب أغانى الاستعراضات مؤلف ومخرج الفيلم مدحت السباعى والألحان والموسيقى التصويرية لحسن أبو السعود..

«ما اجملنا».. اليوم

تبدأ اليوم عرض مسرحية (ما أجملنا) المؤجلة من الأربعاء الماضى لاعتذار فردوس عبد الحميد قبل ميعاد الافتتاح بيومين وصلت مكانها ماجدة الخطيب.. المسرحية تأليف محفوظ عبد الرحمن وإخراج محمد الخولى ويشارك فيها سامى العدل فى دور (الضمير) الذى يواجه الناس بجرائمهم ثم يختفى فى نهاية العرض محذرا الجميع من العودة اذا ارتكبوا الخطأ مرة أخرى.

٩٠ شارع شبرا.. لنجوى فؤاد

اتجهت الفنانة نجوى فؤاد إلى الإنتاج السينمائى وسيكون باكورة أفلامها بعنوان (٩٠ شارع شبرا) قصة وسيناريو وحوار لطفى لبيب وإخراج عمر عبد العزيز بطولة ميرفت أمين وسناء جميل وهدى سلطان ونجوى ومجموعة من الوجوه الجديدة من الجنسين.. الفيلم قصة سيناريو وحوار لطفى لبيب.

جوازة طلياني في روما

تسافر مسرحية الفنان يحيى الفخراني والنجمة دلال عبد العزيز للعرض في روما خلال شهر مارس القادم في إطار التبادل الثقافي بين جمهورية مصر العربية وإيطاليا المعروف أن المسرحية لمخرج إيطالى.. وتم عرضها لمدة شهور على المسرح القومي بالقاهرة وكان المخرج الإيطالى قد أشاد بيحيى ودلال.. ومدى قدرتهما وصدق أدائهما للرواية قياسا بالذين مثلوها في الخارج.

إسعاد يونس تعود للسينما

الفنانة إسعاد يونس تتفاوض معها المخرجة ساندرأنشأت والفنان حسين الإمام لتلعب بطولة فيلمه الجديد (كل سنة وأنت طيب) في عودة جديدة للسينما.. يشارك في الفيلم أيضا أشرف عبد الباقي وهاني رمزى وسهام جلال وسحر رامى في دور محدود هي وزجها المنتج حسين الامام.. الفيلم مؤجل تصويره منذ حوالى سنة ونصف، صلاح دوريش.

(الجمهورية، العدد ١٦٤٧٤)(الصادر في ٤/٢/١٩٩٩)

بر إمبابة.. تخاريف مؤلف و٨٠ ألف جنيه كراكيب!!

نقد مسرحى :

حسن سعد

ثمانون ألف جنيه ميزانية عرض (بر إمبابة) الذى يعرض على المسرح العائم بالجيزة.

والذى يشاهد هذا العرض يسأل كيف أنفق هذا المبلغ على هذا العرض بمفرداته التى وجد عليها وفى صورته التى ظهر بها.

إشكاليات كثيرة يطرحها العرض ـ منها الديكور وهو عبارة عن برتكبلات (مستويات خشبية) لم تصنع ولكنها مأخوذة من المخازن والخلفيات التى لاتدرى إلى أى شئ ترمز وهى من القماش القديم البالى وقفصين من الجريد يشبهان أقفصة الفراخ فى الأسواق فكم يساوى هذا فى بند الميزانية.

كذلك الملابس المصنوعة من قماش (الدمور) وربما يكون معظمه أيضا من المخازن. ثم باقى عناصر العمل المسرحية من تمثيل ومعظمهم من أصحاب الأجور الضعيفة التى لم تتجاوز الثلاثة آلاف جنيه فكم يساوى هذا فى إجمالى الميزانية الباهظة.

إشكالية أخرى نراها خطيرة للغاية وهى اختيار النص.. وهنا نسأل: كيف تم اختيار هذا النص؟! ومن أعضاء لجنة القراءة التى أجازته؟ وكيف يقدم فى الفرقة المركزية التى تعد الصوت الرسمى لمسرح قصور الثقافة؟ وما هى المعايير فى اختيار النصوص التى تقدم في هذه الفرقة والتى يشارك فى أعمالها معظم النجوم المحترفين؟!

كل هذه الاستفهامات فى حاجة إلى إجابة شافية.

والنص الذى نحن بصدده (بر إمبابة) عبارة عن (تخاريف مؤلف) أو أضغاث احلام أو هى أفكار اطفال يلعبون (الاستغماية) من خلال مجموعة من الشخصيات الوهمية فنجد التمرد على المماليك من خلال بر إمبابة التى تعلن الاستقلال ويبحثون عن سلطان لهم فيختارونه عن طريق القرعة من عامة الناس ومن يخرج عنهم يختارون غيره وهكذا.

ومن خلال حوار اتسم بالتهريج والسذاجة والسطحية ولعب العيال أهمل العرض كلاً من شخصية (سلامة وحرازم) اللذين يبحثان عن سلطنة العدل والحرية وفى حوار جدلى سفسطائى لايثمر: حيث كان يجب على مخرج العرض استثمار هاتين الشخصيتين لإعطاء العمل بعداً جاداً فى محورية الاحداث وتصاعده لكنه جعلهما يقتلان بعضهما البعض ليعلن الكاتب عن تخاريفه وعدم امتلاكه للحدود الدنيا من حرفية الكتابة والقراءة الواعية لمجريات الأحداث فى واقعنا المعاصر.

ووسط هذا الزحم من التفكير الأجوف والنص المتهرئ الضعيف ماذا فعل المخرج (أحمد طه) ؟!

حاول تكثيف العمل وجمع خيوطه المفككة وخلق معادل درامى بالغناء مرة وبجوقة الرواة مرة أخرى لكن هذا أيضاً لم يسعفه حيث كلمات الأغانى المباشرة والإنشائية الفجة رغم محاولات الملحن المتميز أحمد خلف فى كسر هذه الخطابية فى الأداء الغنائى ورغم وجود مجموعة من الممثلين المجتهدين والملتزمين والمحترمين أمثال عادل الكومى وأشرف فاروق وكمال عطية الذى أضفى جوا من البسمة على العمل وهمام تمام وطارق أنور ومحمود بشير وإبراهيم على حسن ومحمد عبد الرازق..

ضعف النص وكمية التهريج أفسدا الفكرة وجعلاها تتوه فى قلم غير متمكن بأبعاد حرفية الكتابة ومخرج خبراته قليلة ومحدودة لكنه موجود ويبشر بميلاد مخرج ونريد أن نسأل:

دولة إمبابة ترمز لماذا؟! ثم دولة المماليك ترمز لمن؟ وما وجه الصراع والضدية بينهما؟!!.. ولماذا سلبية سلامة وحرازم اللذين يمثلان أصوات العقل والتفكير والادراك؟..

ويظل السؤال: كيف أنفقت بنود ميزانية العرض؟ ومن الذى أجاز هذا النص؟ وماهى نوعية ومعايير عروض الفرقة المركزية؟!!..

(الجمهورية، العدد ١٦٤٧٤)(الصادر فى ١٩٩٩/٢/٤)

قراقوش والأراجوز وعلي جناح التبريزى

المسرح الإقليمي.. مسرح المستقبل

فى الأسبوع الماضى تتألق أضواء المسرح فى قوص وفى فرشوط جنوباً.. وفى قلب الدلتا أيضا تعود أضواء المسرح الساحرة لتتألق فى قصر ثقافة المحلة الكبرى عندما تقدم فرقته المسرحية الكوميدية التاريخية قراقوش والأراجوز للمخرج أسامة شفيق ـ الذى أجاد بذكاء تضفير النص الدرامى بديكور (شريف الوقاد) المرن والمعبر فى بساطة ودون لجوء إلى بهرجة الألوان، وأشعار (عبد القادر إبراهيم) مع موسيقى وألحان (فوزى محمود)،واستعراضات (خالد النمورى) ـ هذا النص الدرامى الذى يستلهم التاريخ فى فترة حكم قراقوش وزير الناصر صلاح الدين الأيوبى ـ الذى حكم المصريين بالحديد والنار وهو الخصى المعقد. واستطاع المؤلف السيد حافظ أن يستخرج من أحداث تلك الحقبة التاريخية المروعة كوميديا سوداء ـ ذات سمات كاريكاتورية فى بعض الأحيان، واستطاع أيضا أن يتجرأ على الشخصيات التاريخية ذات الهالة والقداسة وأن يقتحمها ويقدمها كما يراها وكما رآها بعض المؤرخين ونزع تلك الهالة (التابوية) المحرمة لتلك الأيقونات المقدسة التى لايصح لأحد أن يقترب منها مثلما فعل مع شخصية صلاح الدين الأيوبى قائد معركة حطين ومحرر بيت المقدس من أيدى الصليبيين ليقترب أكثر من الواقع الاجتماعى، ويكشف عن الجانب الإنسانى الطبيعى فى شخصية هذا القائد، ومن خلال خطاب ذى دلالة تبحث عن دور الفن فى مقاومة الطغيان، ودور الكاتب (ابن مماتى) فى توظيف خيال الظل والقراقوز فى محاربة استبداد قراقوش وتسلطه. والتزم

المخرج الشاب الذكى أسامة شفيق، بالنص الدرامى التزاما مبدعا..نتج عنه عرض متميز يتسم بالحيوية والمتعة والفكر، وبعنصر التسلية والطرافة أيضا دون إسفاف أو ألفاظ مستهجنة.

وتشير بدايات هذا المخرج الشاب الطموح والموهوب والذكى فى نفس الوقت إلى أن عشقه لفن المسرح ـ وهو مازال فى مقتبل العشرينات من عمره ـ سوف ينتهى به المطاف ليكون مخرجا ذا مستوى رفيع.. حيث بدت إمكانياته فى تفاصيل قد تبدو عابرة ـ لكنها دالة ـ إذ تتحرك عند الانتقال من مشهد إلى مشهد على خشبة المسرح عيون تحملق وترقب الصالة فى الظلام وكأنها تبحث كالعسس فى الأركان عن الفارين بجلودهم من إرهاب قراقوش الذى يحاصرهم، ووفق المخرج فى تجسيد هذه الحالة بعلامات أيقونية واضحة الدلالة، كما وفق فى خلق الإيقاع السريع الذى تتطلبه الكوميديا من خلال رسم جمالى للحركة أتاح للممثلين الموهوبين معه أن ينطلقوا فى تقمص أدوارهم فى براعة وبلاغة.. لنتوقف أمام مواهب أدائية تقدم نفسها فى قوة وثقة مثل: (مسعد الغنام، فى دور جعفر ـ ابن الشعب الحرفوش الضائع الذى يدافع عن حقه فى الحياة بالظفر والناب)، (مصطفى الشطوى) فى دور القاضى عثمان وهو نموذج للممثل الملتزم الذى يماثل الجيل الذهبى فى المسرح القومى وممثليه الكبار ـ بالإضافة إلى موهبته كمخرج. و (هدى الأعصر) فى دور وجدان ـ الممثلة الناضجة المالكة لكل أدوات الممثلة الكبيرة، و (عبده سرور) فى دور قراقوش ذى الخبرة الطويلة والحساسية، والموهوبون (كمال حمدان عبد الرحمن سالم، دعاء التركى) ـ فى دور نرجس ـ وإن أخطأ المخرج فى أن جعلها ترتدى ملابس لاتنتمى إلى عصر الأحداث ـ لأن كل مافوق خشبة المسرح علامة ولكل هذه العلامات دلالة ووظيفة ـ فكانت الملابس الحديثة التى ترتديها تبعدنا كثيرا عن مصداقية شخصيتها وهى الفتاة الشعبية بنت الجزار، والثلاثى الأراجوز (عاطف مرجان، أحمد صالح، محمد فتح الله) ورفاق غيرهم كثير ـ فقد ضم العرض ما يقرب من ثلاثين ممثلا ـ بالإضافة إلى راقصى وراقصات الاستعراضات الذين تم توظيفهم كمجاميع فى العرض وليس كشكل زخرفى مصطنع ومن المحلة إلى الزقازيق نشد الرحال لنلتقى هذه المرة مع مخرج من الجيل يسبق جيل (أسامة شفيق) بأجيال عدة، وهو المخرج «صلاح مرعى» كواحد من رواد الاخراج فى المسرح الإقليمى والذين ساهموا فى إبراز وجهه المشرق فقد ظل دائما يدقق فى اختيار النصوص التى يقدمها، وقدم لهذا المسرح الإقليمى الكثير من روائع المسرح العالمى مثل:ـ

«وراء الأفق»، «ميراث الريح» «ومسافر برسبان» وغيرها من الأعمال العالمية. وهو في هذه المرة يقدم لنا واحدا من أنضج نصوص [ألفريد فرج] وأفضلهم تقنية، وهو «على جناح التبريزي وتابعه قفه» وتقدمه فرقة الشرقية القومية المسرحية... حيث استطاع المخرج المخضرم المتمكن أن يقدم عرضا رصينا لنص درامي يقوم على الكوميديا الذهنية ــ رغم أنه يستمد أحداثه من قصص «ألف ليلة وليلة» ويختلف مفهوم البطولة لدى ألفريد فرج في هذه المسرحية عن المسرحيات التي سبقتها، والتي كان يعتمد فيها على بطل واحد يشد إليه كل الشخصيات والأحداث والمواقف ــ فهو هنا يعتمد على بطلين يكمل كل منهما الآخر، وللحق فقد نجح المؤلف في تجسيد هذا الثنائي الرقيق من وشئ أحلام الطفولة وأشواق الراشدين ــ كما يقول الناقد الكبير فاروق عبد القادر ــ واستطاع ديكور وملابس (بهاء رشاد)، وأغاني وأشعار (عطية فزدق)، وموسيقى وألحان (علاء غنيم) والرقصات التي صممها (إبراهيم الديب) وأدتها ببراعة (فرقة الشرقية للفنون الشعبية) أن يساهموا جميعا في تقديم نص مسرحي (عرض) رصين يستقبله بحماس جمهور متعطش للثقافة الرفيعة.. وذلك لأن النص مصاغ باللغة العربية الفصحى ــ وفي هذا العرض استطاع الممثلون أن يتفوقوا في إجادة نطق اللغة العربية بشكل طيب وأفضل مما يقدمها بعض مسارح المحترفين... وعلى رأس هؤلاء ممثل يعرف كيف يستخرج الضحكة من المتفرج دون أن يلجأ إلى التقلبات والحركات الأراجوزية والمسخ والألفاظ البذيئة والنكات الرخصة وهو الفنان (محمد عمر) في دور (قفة) الذي تشده الأرض إلى مادياتها ويشده الطيران إلى الحلم حتى ولو كان سرابا، وأمامه الشاب (عمر أبو الفتوح) في دور على جناح التبريزي الذي تميز بخفة الحركة والملمح الرومانسي الذي يضيفه على الشخصية، و (محمد عبد الرحمن) ذو الصوت العريض لمتعدد لطبقات في دور الملك، (وجيهان القاضي) ذات الحركة واللفتة والكلمة المتناغمة في دور الأميرة، والفنان (علاء وهدان) الذي اكتفى بدور القاضي الصغير ــ لأنه يظهر في مشهد واحد ــ لكنه يكشف عن طاقة تعبير كبيرة،وعشرات غيرهم ممن أجادوا التعبير والنطق بالفصحى (محمد على إسماعيل، محمد عياد، محمد الشامي، محمد درويش صادق إبراهيم، مجدي متولي، سلوى فؤاد، بدر الدين غازي، محمود فوزي، حسام شحاته، محمد موسى) وآخرون.. لكن رغم هذه الإجادة في الأداء يظل الإيقاع بطيئا نظرا لأن أغلب المشاهد الحوارية في النص الدرامي طويلة ومليئة بالتداعيات والجدل الذهني أحيانا، وأن أغلبها مشاهد ثنائية أو ثلاثية لاتتضمن أحداثا حسية ساخنة... مما يتطلب من الممثلين مزيدا من الجهد الشاق لبث الحيوية والدينامية (الحركية) في النص الدرامي.

إن مثل هذه النماذج المتميزة فى المحلة الكبرى والزقازيق تجعلنا نأمل كثيرا فى أن نرفع شعارنا بأن المسرح الإقليمى هو بحق مسرح المستقبل.

الأهرام المسائى/عبد الغنى داود/(١/٢/٩٩، عدد ٢٨٣٦)

فرقة مسرحية هزمت «جبال الحديد» وأزمة المسرح

«حكاية حب» في الإسكندرية

■ عالم الأسطورة عند «ناظم حكمت» ينتقل إلى الواقع على خشبة مسرحية فى مدينة شبين الكوم. ■ مستوى متميز للغة الفنية من خلال روح الفريق ■ العملية الإبداعية ترتبط بالجهة الثقافية المسئولة

من الإسكندرية إلى شبين الكوم حيث يقام بقصر ثقافة المدينة مهرجان التصفيات الأولى لفرق الأقاليم المسرحية التابع لإقليم غرب ووسط الدلتا الثقافى والذى انتهى مساء أول أمس. انتقلت فرقة قصر ثقافة الأنفوشي للمشاركة بعرضها المسرحى «جبال الحديد» عن «حكاية حب» للكاتب المسرحى التركى ناظم حكمت وهو أحد مبدعى الكتابة والأدب المسرحى المعروفين فى مسرحنا المصرى حيث قدمت له عديد من الأعمال الجادة التى لاقت فيما تحمله من معان وفلسفة ووجهة نظر ترتبط بخصوصية واقع اجتماعى وتاريخ ممتد فى منطقة بلاد البحر الأبيض المتوسط حيث يتشابه الواقع والتاريخ والحلم وعالم الأسطورة والحكايات الشعبية لاقت فى كل هذه الخصوصية حماسا لدى عديد من مبدعينا حماسا كبيرا لتقديمها على خشبة المسرح وفى أعمال فنية مختلفة كما لاقت فى نفس الوقت بصدى الرؤية والتشكيل الجديد لها والإعداد الملائم صداها لدى جمهورنا.. ومن هذه الأعمال كانت هذه التجربة الأخيرة بمدينة الاسكندرية حيث سعى فريق مسرح قصر ثقافة الأنفوشى إلى تقديم هذه الأسطورة أو الحكاية التراثية الشعبية التى صاغها الكاتب التركى ناظم حكمت تحت عنوان «حكاية حب» حيث قام فريق المسرح بإعداد صياغة فنية جديدة لها تأليفا وإخراجا وتشكيلا عبر بأدوات ووسائل المسرح ورموزه الفنية عندما تجسده شخصيات المسرحية أو بمعنى أصح شخصيات الأسطورة والحكاية الشعبية من صراع بين متناقضات وأضداد تمثل روح الواقع والحياة فى عمومها، كما تمثل فى الصراع الأبدى بينها عوامل الفعل والحركة المستمرة حتى يكتب الانتصار فى النهاية للجوانب المضيئة منها فينتصر الخير على الشر، وينتصر الجمال على القبح،

وينتصر الفعل الإيجابى الذى تسانده قوى الحكمة والحب والشجاعة والمبادئ النبيلة على الفعل السلبى الذى لايملك غير الكلام والثرثرة. كما تنتصر فى النهاية أيضا روح الجماعة والانتماء إلى الوطن وقوى الشعب على أنانية الفرد وحب الذات والعمل بها... وبالطبع هو ماكان ذلك من خلال نسيج الدراما فى القصة الشعبية التى قدمت على خشبة المسرح حيث الأميرة التى تبحث عن الدواء لأختها المريضة العليلة لكن الزائفين حولها والخادعين لها فى بلاط الحكم لايملكون أن يقدموا لها الدواء، بل الخديعة والمكر والدهاء الذى ينسجون خيوطه حول أميرتهم.

كما يفعلون ويمارسون أفعال الدجل والشعوذة حولها وهى مالا يحقق الشفاء للأخت العليلة ولايقدم لها الدواء مما يجعل الأميرة تهدد وتتوعد رجال بلاطها بالقضاء عليهم إزاء هذا الشعور بالخطر الذى يهدد مصير أختها المريضة.. ومن خلال هذا الجو المشحون بالقلق والحزن والتوتر تأتى دعوة الرجل العجوز للأميرة بأن أمر إنقاذ الأخت لن يتحقق إلا أمام التضحية من الأميرة بجمالها وحسنها الفتان وهذا هو ما سيكون الثمن الغالى الذى ستدفعه الأميرة مقابل إنقاذ المريضة فتلك هو النبوءة التى ستواجه مصيرها الأميرة وهو ما توافق عليه فى سبيل إنقاذ الأخت المريضة من الهلاك لكن ما أن يتم شفاء الأخت ومواجهة الأميرة لمصيرها من أن تعيش بقية عمرها بوجه قبيح مشوه حتى تقع الأخت فى حب شاب فقير من أبناء الشعب الفقير المعدم الذى جفت عنه المياه العزبة وأصبح الوصول إليها لن يتحقق إلا من خلال هدم الجبل الذى يشكل حاجزاً بينه وبين الحصول على هذا الماء العزب.. وهنا تكتمل خيوط الصراع وتتضح نماذجه وأنماطه حيث تصبح الأميرة ومعها رجال البلاط يمثلون عالم القبح والشر الذى يرفض حب الأخت الشقيقة للشاب الفقير من عامة الشعب، ويرفض الارتباط بينهما وهنا يقرر عالم الشر والقبح الخلاص من هذا الشاب بدعوته إلى هدم الجبل الذى يجدون ويعرفون أن فى هذه المحاولة ستكون نهاية الشاب الفقير وهلاكه.. ولكن الشاب والأخت يجدان فى هذا الثمن الغالى فداء وتضحية من أجل جموع الشعب الفقيرة التى تريد الوصول إلى الماء العزب، ويقبل الشاب التضحية من أجل جموع الشعب تسانده الأخت المحبة تريد بذلك مصلحة الشعب أيضا حتى وإن كان ذلك سيكون الثمن له التضحية بحبيبها حيث يعلمان أنها خيوط المكيدة المدبرة للخلاص من هذا الحب والارتباط بين الاثنين..

□□على هذا المستوى للنص المكتوب والمستلهم عن أسطورة شعبية كان هناك مستوى متميز جداً للغة الفنية التى قدم بها العرض من خلال أعضاء فرقة مسرح قصر

ثقافة الأنفوشى بالاسكندرية ارتبط به تشكيل حركى ووجدانى جيد لا نستطيع أن نميز فيه عنصرا عن عنصر آخر فى عناصر اللعبة المسرحية المقدمة من خلال الفرقة المسرحية. فكانت كلها تشترك فى عملية التوصيل الفنى للهدف والمضمون والفلسفة التى تضمنها النص أو الأسطورة الأصلية بما فى ذلك من إيحاءات وإسقاطات تعمدها القائمون على العرض دون أن تحدث أى خلل بالنص أو النسيج الدرامى.. واشترك فى هذه العملية أو اللعبة المسرحية الناجحة التى اعتمدت على بعض عناصر الفرجة الشعبية وأهمها وجود عنصر الراوى للأحداث والمعلق عليها وكان يمثل هذا الراوى أيضاً واحداً من أفراد عامة الشعب وتلك ضرورة ترتبط بصدق وذكاء أن الحكاية هى من الأصل الشعبى وهو أهم مايميز الحكاية أو الأسطورة الشعبية أنها ناتجة من وجدان شعبى وتميزه وتعبر عنه لينطق من خلالها ويقول كلمته فى صورة أقرب إلى الرمز والإسقاط والإيحاء بالمدلولات..

من هنا أيضا لانستطيع إلا أن نقدم التحية للجميع من أعضاء الفرقة المسرحية بمدينة الإسكندرية دون أى محاولة لتجاهل أحد أو التمييز بين هذا القائم على عنصر ما أو القائم على غيره.. وهذا ربما ما أسعدنا فى نهاية العرض عندما قدم مخرج العرض وبطله محمد السيد التحية إلى جميع زملائه المشاركين فى العرض والقائمين على كل عناصره حتى من ساهموا برأى أو ألقوا بتعليق أو نصيحة.. والحقيقة أن هذا هو من حكم معرفتى بفرقة المسرح فى مدينة الإسكندرية أنهم جميعاً دائما على هذا المستوى سواء من يشاركون فى تقديم أى عرض مسرحى هناك أو يكونون خارجه.. بل إن لهم هؤلاء فنانى مدينة الإسكندرية سوابق على سبيل المثال فى مساعدة كل زملاء الفرق المسرحية الأخرى من كافة الأقاليم التى كانت تشارك بعروضها المسرحية العام الماضى فى مهرجان نوادى فرق المسرح بمدينة الإسماعيلية.. وهذه هى دائما روح الفنان الحقيقى التى ليست بحاجة إلى تقديم الشكر عليها، تماما كما أن الجوائز ليست رغم كل قيمتها بالنسبة للفنان هى التى تفصل أو تفرق بين مبدع وآخر لأن الفن هو فى النهاية رسالة مشتركة وأحاسيس الفنان دائما هى أروع وأجمل الأحاسيس...

منظومة ثقافية

■ لكن لأن الإبداع المسرحى بوجه خاص مرتبط مهما كان شكله أو إطاره الإنتاجى بمناخ العملية الإدراية المنتجة له والمسئولة عنه فإن ذلك لا شك يستوجب منا

تقديم تحية تقدير للجهة الإدارية المسئولة عن إنتاج المسرح فى إقليم غرب ووسط الدلتا الثقافى الذى ترأسه الفنانة ليلى مهدى حيث يتبع هذا الإقليم لاشك إدارة جيدة ومتميزة لإنتاج المسرح ورعاية المبدعين فيه ومساندتهم بوسائل كثيرة أقلها المساندة المادية وأكثرها هذه الروح العالية التى نلاحظها فى كل مناسبة فنية مسرحية تبرز عند القيادة الإدارية المتمثلة فى السيدة ليلى فهمى مدير عام فرع هيئة الثقافة الجماهيرية بالإسكندرية وأيضا تتمثل فى الفنان على الدين الحكيم مدير قصر ثقافة الأنفوشى.. كما ظهرت فى دورة مهرجان فرق الإقليم الحالى بمدينة شبين الكوم عند مسئولى الثقافة بمحافظة المنوفية وعلى رأسهم مدير عام فرع الثقافة بالمحافظة الذى كان له مجهوده الواضح فى رعاية المهرجان بالمدينة وحيث كان لنا اللقاء الأول به من خلال هذه الدورة الجديدة وهو ما كان حافزا للجميع من النقاد الحاضرين إلى دعوة باستقبال المدينة لمهرجانات ثقافية أخرى. وأخيراً نوجه الدعوة إلى مزيد من حركة التصحيح والفاعلية لمتابعة عروض المهرجانات الإقليمية بعد أن شاهدنا صورة مضيئة لبعض هذه المتابعات فى مدينة شبين الكوم تمثلت فى أعضاء لجنة للتحكيم مكونة من الدكتور حمدى الجابرى رغم خلافه الدائم مع بعض اللوائح والقواعد المنظمة فى مسارح قصور الثقافة والدكتور مدحت أبو بكر دائم المشاركة والمساهمة فى حركة المسرح الإقليمى من خلال لجان التحكيم والإعلامى المعروف شريف خاطر ثم مقرر اللجنة الناقد مصطفى المعاذ.. وهو ما نرجو فى النهاية أن يكون جهدا مثمرا لصالح الدكتور حسن عطية ومعاونيه فى إدارة مسارح الهيئة العامة لقصور الثقافة من أجل وصول هذه الخدمة الثقافية إلى جماهير الثقافة الجماهيرية.

عرفة محمد (الأهرام المسائى، العدد ٢٨٧١) (الصادر فى ١٩٩٩/٣/٨)

كل الاتجاهات تتحاور في عرس ربيع سعد وهبة!

عاطف النمر

بكل ثقة أستطيع أن أقول أن تصفيات مهرجان (الربيع المسرحى) الذى بدأت فعالياته فى الثالث من أبريل الجارى وستنتهى فى الثانى من مايو القادم على المسرح العائم بالجيزة، والتى تم إهداؤها إلى اسم كاتبنا الراحل الكبير سعد وهبة، هى بحق «عرس» مسرحى تتحاور فى لياليه كل الاتجاهات والمدارس المسرحية، ويشهد المهرجان إقبالا

جماهيريا ملحوظا، وتشتعل ليالى الندوات النقدية بالاطروحات ووجهات النظر بالتفاعل الذى يشارك به الجمهور مع النقاد والفنانين المشاركين فى هذه العروض، وتسجل مجلة «فضاءات» المصاحبة لفاعليات المهرجان والتى يرأس تحريرها الدكتور حسن عطية، كل ما يدور فى هذه الليالى وتمتلئ بالمقالات والحوارات والدراسات الموازية للعروض.

عروض هذا المهرجان تحتاج بالفعل إلى اهتمام أجهزة الاعلام لتقويم مسيرة (مسرح الأقاليم) التى تفجر قضايا كثيرة فى حاجة إلى وقفة جادة.

اليوم سوف نتناول عرض «جبال الحديد» الذى قدمته فرقة قصر ثقافة الانفوشى بالإسكندرية، لأنه من العروض التى أثارت جدلا كبيرا.

النص أعده عصام أبو سيف عن «حكاية حب» للشاعر التركى المعروف ناظم حكمت، وبالرغم من ذلك نسب «بانفلت» تأليف النص إلى المعد - وهى إشكالية تعنى أننا مازلنا نعيش فوضى تدقيق المصطلحات - وقد تصدى لإخراج العرض وبطولته الفنان السكندرى الموهوب محمد السيد.

بداية نقول أن العرض حقق تجاوبا كبيرا مع الجمهور للرؤية البسيطة والرائعة التى تناول بها المخرج العرض، وظف من خلالها مفرداته المسرحية بشكل واع، رغم الأخطاء البسيطة.

الأحداث فى النص تجرى فى مستويين.. الأول يخص سكان مدينة أسطورية يعملون بالرسم والنحت ولكنهم يعانون من «العطش» لأن نبع الماء خلف الجبل، ولا أحد يقترب منه لأنه فى حوزة قصر الملكة، لذا فهم بسلبية شديدة يدفعون لوحاتهم للقصر ثمنا للماء.

عبر المستوى الآخر تكشف الأحداث عن الأميرة «بدرنار» التى ال إليها العرش بشرط فى وصية أبيها الملك بأن تمنح كل الحب لأختها الصغرى (بدرنور)، التى تعانى من المرض الغامض الذى فشل الجميع فى شفائها منه، ولكن «الغريب» الذى يصل إلى المدينة يشترط عليها أن تدفع جمالها ثمنا لشفاء أختها، وما أن يحدث ذلك تتحول إلى ملكة دميمة فوق كرسى العرش، فتنقلب إلى شخصية شريرة تهدف إلى «ذل» الجميع، ويصل بها السعى لخطف حبيب أختها، ومنع زواجه منها لأنه من «جرذان» المدينة، وتختلق العراقيل وتشترط عليه حفر الجبل لتوصيل المياه إلى قصرها، وبعد خمس سنوات من الحفر وعندما كاد أن يصل إلى هدفه تصدر قرارها بإيقاف الحفر، وتنتهى المسرحية بهزيمة «البطل الفرد» أمام جبروت القصر وسلبية أهل المدينةالذين ذهبوا إلى الموت جميعا، وخرج من بينهم طفل صغير أخذ بيده «الغريب» لمواصلة المشوار.

قراءة العرض من سياق «الحدوتة» ستدفع بنا مباشرة إلى قيمة الحب والتضحية، وهذا ما فسره أغلبية الحضور، ولكنى ضد هذا التفسير لأن عمق النص والعرض سيدفع بنا إلى تأمل قيمة دفع الثمن، لأن الملكة لم تدفع جمالها حبا فى أختها الصغيرة بقدر حبها فى الوصول إلى كرسى العرش، وبطل العرض «وسيم»لم يقبل شرط حفر الجبل للوصول إلى المكان حبا فى أهل مدينته، وإنما لكى يفوز بالزواج من الأميرة «بدرنور»، وما يؤكد لنا رمزية هذا العرض أن الجبل معادل رمزى للسلطة، والجبل والسلطة والمكان شيء واحد.. ومن يريد المكان فعليه أن يحطم الجبل وبالتالى يحطم السلطة التى تستحوذ على الماء لنفسها.. ومن سيفعل ذلك لابد أن يدفع «الثمن»، فلا شيء فى الحياة «والماء هو مصدر الحياة» يمكن الحصول عليه بلا ثمن !

أخبار المسرح /حسن عبد الرسول/(الأخبار، العدد ١٤٦٥٧)/(الصادر فى ١٩٩٩/٤/٢٢)

المسرح الإقليمى.. مسرح المستقبل

عبدالغني داود

فى نهاية المهرجان المسرحى الرابع لفرق إقليم القناة وسيناء الذى أقيم على مسرح قصر ثقافة الإسماعيلية ـ قدمت فرقتان قوميتان عرضيهما وهما فرقتا (الفرقة القومية بالسويس والفرقة القومية بالعريش) ومن المعروف أن الفرق القومية فى هيئة قصور الثقافة هى أرفع فرقها مستوى وأكبرها وأكثرها إمكانيات وأعلاها ميزانية إنتاج، ومن المفترض أن تكون هذه الفرق هى النموذج والمثال لفرق الأقاليم.. بعيداً عن الفرقة المركزية وفرق مايسمى بالفرق الدائمة، والتجارب الخاصة، وفرق نوادى المسرح، وهو النظام القائم الآن الذى ينوى الناقد د. حسن عطية المشرف على الإدارة العامة للمسرح بهيئة قصور الثقافة ـ على تطويره والنهوض به فى شكل أكثر حداثة وفاعلية وإثمارا ثقافيا ناضجا.

قدمت فرقة السويس القومية المسرحية عرض «الفاشوش فى زمن المالوش»، وهو نوع من (الكولاج) والمونتاج ـ يبدأ (بفلاشات) سريعة يسميها صاحب التجربة والذى صمم السيوجرافيا لها أيضاً المخرج الموهوب (عبد الستار الخضرى) ـ ارتجالات أو تعليقات سريعة، ولوحة عن لعبة الأطفال يغنون (بابا جاى إمتى) ويسميها إحداثية

الأطفال الساعة ٦ ، يتلو ذلك قصيدة بعنوان «قائد الأوركسترا» للشاعر مجدى الجابرى، وقصيدة أخرى بعنوان «المواطن الصالح (للكابتن غزالى) أحد رموز النضال فى مدينة السويس ويعود إلى (إحداثية الأطفال) وتكون الساعة (٧) هذه المرة، وكأنها (ليتموتيف) أو اللحن المتكرر فى العرض؛ ويقتبس مشهدا من نص لسمير عبد الباقى «لجنة العظماء الخمسة» ولوحة «الفتاة والسكين» أى لعبة الخطر، ويعود لقصيدة «المواطن الصالح لكن رقم (٢) (لكابتن غزالى) ولوحة تالية بعنوان (جزرة) يسخر فيها من النقاد ومديرى الفرق المسرحية ويقتبس من نص (مختار الغربى).

«كوكب الشرق» مشهدا واحدا، ويعود إلى (ليتموتيف) احداثية الأطفال ـ الساعة (٨)، ومرة أخرى إلى «المواطن الصالح» (٣) (للكابتن غزالى) ـ يتلوها قصيدة [بابلونيرودا] (جزيرة العشاق) ـ يتلوها لقطة سريعة من مسرحية «القصير» (الأمير سلامة) باسم (القصير ـ مونولوج أمير سلامة)، وعودة لإحداثية الأطفال ـ الساعة (٩) والجزء الأخير من هذا العرض أو النص المسرحى هو أكثر أجزاء العرض تماسكا وترابطا فى خطابه وبنائه الدرامى وهو ـ إعداد لرواية «بيت الياسمين» للروائى [إبراهيم عبد المجيد]، ومن إعداد [سامى إسماعيل].

وينتهى العرض بإحداثية الأطفال كختام ـ ثم يتقدم فريق الممثلين إلى حافة خشبة المسرح ويجلسون صامتين، ويبدأون فى خلع ملابس التمثيل، وينظرون إلى المتفرجين فى صمت، بلا تحية تقليدية، وكانوا قد بدأو عرضهم بتجول بعض الممثلين فى العمالة والحديث مع المتفرجين بينما بقية الفريق منهمكون فى العمل فوق خشبة المسرح التى اكتظت بالنفايات والزبالة من صناديق فارغة ومكانس وأنواع مختلفة من النفايات والعرض تجربة فى حاجة إلى مراجعة النص المكتوب (السيناريو) أو النص الدرامى، وهو أقرب إلى تجارب الصحيفة الحية والكولاج.. معتمداً على أشكال [البارودى، والبيرلسك]، والجرونشك. وبعض ملامح الكباريه السياسى.. والتجربة تشبه فى منهجها تجربة جريئة قام بها المخرج وفنان السينوجرافيا (إبراهيم النوى) عام ١٩٨٢ منذ حوالى تسعة عشر عاما فى معهد الفنون المسرحية. حينما قدم [كولاج] قام على مشاهد من نصوص [لسعد الله ونوس، وعبد الغنى داود]، وأشعار [لبابلو نيرودا، وعبد الرحمن الأبنودى] كانت تحمل نفس الخطاب الدرامى الذى يحمله هذا العرض الذى يقدمه المخرج من خلال فكرة سينوجرافيا ذكية حيث جعل منطقة التمثيل فى جانب الجمهور،

و (هرسات) الإضاءة إلى خلفية المسرح بما يشى بأنهم لايقدمون عرضا مسرحيا فوق خشبة مسرح - إذ أنهم خلف خشبة منطقة مظلمة ومعطلة عن العمل، وأنهم يقدمون حياتنا اليومية. وأن الفضاء المسرحي يوحد وسطنا نحن الجمهور، ويضاف إلى رصيد لهذا العرض.

الأداء التمثيلي الواضح المتميز.. حيث تضم الفرقة مجموعة من الموهوبين من الجنسين هم بلا استثناء. صلاح إسماعيل، سمير فكرى، عبد الرحمن جابر، عبد الجواد أحمد، محمد الطبشى، سعيد شعبان، زكريا صالح، صلاح محمود، عبد الفتاح قدورة، زينب حسن، علاء رمزى، حسن مصطفى، حربى تمام، محمد كامل، محمد عبد الحميد، محمود عبد الحميد، على محمود، هند غريب، غريب محمد على، إلهام شحته، جيهان غريب، مجدى إبراهيم، منصور غريب) لكى يعيب هذه التترات أو (الكولاج) أو العرض أن المقتطفات التى أخذها من أعمال الكتاب لم تكن مترابطة، وبالتالى غير مفهومة بشكل كاف، وغير واضحة المضمون، وتخلق مجرد حالات مختلفة لايربطها رابط واضح، وتحتاج إلى مذكرة تفسيرية. فيما عدا الجزء المأخوذة عن رواية «بيت الياسمين» لإبراهيم عبد المجيد حيث لم يتضح خطاب العرض ككل بشكل مؤثر لدى المتلقى ليحقق الهدف الأساسى من مثل هذا الشكل من العروض التى تسعى إلى التحريض وإيقاظ الوعى السياسى. لذلك فالتجربة فى حاجة إلى مراجعة النص المكتوب (السيناريو) لأن الفواصل الغنائية التى كتبها (كابتن غزالى)، ولحنها (محمد سعيد)، وغنتها الموهوبة (أحلام سعيد) فى حب مصر والأمل فى مستقبل أفضل ليست كافية لأن تكون رابطا ذا معنى بين تلك اللوحات المتلاحقة والملتبسة معا، وكذلك (إحداثيات الأطفال المتكررة فى العرض لأربع مرات (بابا جاى إمتى) لاتصاغ لتكون مجرد رابط بين أجزاء (الكولاج) فهى أقرب إلى القفشة منها إلى العلامة اللفظية أو المرئية ذات الدلالة - لكن المخرج قد وفق كثيرا فى كسر المألوف والتقليدى فى عروضنا المسرحية - خاصة فى هذه الآونة - لينتهى العرض وقد قام الممثلون إلى مقدمة المسرح صامتين وجلسوا على حافته وبدأوا يخلعون ملابس التمثيل وهم يحملقون فى الجمهور بنظرة اتهام وتساؤل. ودعوة لأن يحملوا معهم همومهم التى جسدوها فوق خشبة المسرح. وللتأكيد على أنهم لم يكونوا يمثلون بل يعكسون حياتنا، وهذه النهاية تشبه تماما نفس النهاية التى قدمها المخرج (إبراهيم الفوى) منذ سنوات فى عرض «الجازية الهلالية التى قدمته فرقة فلاحين المنصورة عام ١٩٩٣، وعرض فى مهرجان المسرح التجريبى ذلك العام.

وقدمت فرقة العريش القومية مسرحية «معزوفة رجل متجول» تأليف بهيج إسماعيل وإخراج رشدى إبراهيم، وهو العرض الذى جرى النص الدرامى من شكله الطقسى الأسطورى وحملها إلى رؤية مباشرة حول فجيعة اغتصاب فلسطين (جرح العروبة النازف ووجهها المقيم وحلمه الذى لابد أن يتحقق) كما يقول (سميح النشار) مدير ثقافة شمال سيناء فى تقديمه للعرض وقد أضاف المخرج شخصيتى الجنرال.

(الجنرال والرجل التابع) اللتين يقوم بهما (عبد المحسن إبراهيم، وإبراهيم أبو العطا) إلى النص المسرحى (العرض) لكى يردد الجنرال أشعاراً للشاعر الفلسطينى، وقام بدور الغجرى فرح مغتصب البيت والزوجة (رمز فلسطين) (زكى العكاوى) فبدا أبرز المؤدين، وصاحب البيت عزام (صلاح العيسوى) وعروسه ريم (ماجدة شعبان)، والغجرية صانعة السحر والطلاسم رمز الصهيونية (نجوى جبر) مع (فرح) بالإضافة إلى الأعوان (ياسر يعقوب محمد رفقى، إسماعيل العقباوى. أيمن الجيار، أحمد فتحى، هانى أحمد، محمد الحفنى، حسن موسى) والطفلان (عبد العزيز إبراهيم، وهبة الله عبد المحسن ونشير إلى أن مجموعة الممثلين قد بذلوا جهدهم وشاركوا فى التشكيل الحركى النابع من حطة الحركة فى العرض.. وقد حول هذا العرض النص الدرامى لبهيج اسماعيل إلى مجرد موضوع تقدمه فرقة مسرحية فتحول الشكل الطقسى إلى شكل خطابى مباشر وفى هذا السبيل وخلف عناصر الديكور والملابس (تصميم م/ مصطفى السيد) والأقنعة والدمى والأكسسوار (تصميم عباس الطرابيلى)، والرؤية الموسيقية والألحان (لأحمد العجمى) مع أغانى بهيج إسماعيل.. بالإضافة إلى أغنية النهاية التى كتبها الشاعر (أحمد فؤاد نجم) والاستعراضات التى قام بها مجموعة الممثلين ـ وليس الراقصين (تصميم عاطف عبد الحميد). وبهذه الرؤية وجه المخرج النص الدرامى توجها احتفاليا مباشراً ـ بعد أن حذف الكثير من تفاصيل النص الدرامى الطقسى، ولم يسعفه عنصرا الديكور الجيد وخطة الإضاءة المحكمة وقد كانا منفصلين ، ولم يوظفهما التوظيف الدرامى المطلوب، وبديا مجرد زخرفة منفصلة عن عناصر العرض الأخرى التى أصابها التفكك.

المصور العدد ٢٨٩٩ (الصادر فى ١٩٩٩/٤/٥) عبد الغنى داود

ظلمة الإمبراطور

عبدالغني داود

تقدم (فرقة السامر المسرحية) التابعة للهيئة العامة لقصور الثقافة، والتى كانت تسمى بـ (الفرقة المركزية) العام الماضى ـ فى قاعة منف بالعجوزة ـ مسرحية «ظلمة الإمبراطور» تأليف الكاتب الأردنى (غنام غنام) وإخراج: (إيمان الصيرفى) ـ وهو نص درامى جاد يتناول قضية الخيانة ـ خيانة ملكة لزوجها وقتلها إياه، واستحواذها على السلطة، وتربية ولدها ليكون ظلا لها ـ بعد أن جعلته فى البداية أداة لقتل الزوج الملك من خلال صندوق مغلق به حية رقطاء تلدغه بمجرد أن يفتحه.. وهو يظن أنه يقدم لأبيه هدية. وعندما يكبر الابن (الملك الظل) يتزوج من وصيفة من وصيفات الحمام ذات أصول غجرية ـ فتنجب الوصيفة ولدا يأتى صورة طبق الأصل من الجد القتيل ـ رغم أن الجدة الملكة الحقيقية الخائنة تمنته أن يأتى على شاكله قائد الجيوش الذى كان عشيقها وقتله زوجها الملك ـ لكن الملك الابن تمناه على شاكلة أبيه. وعندما يكبر الحفيد ابن الغجرية يكون قد أدرك قصة الخيانة القديمة فيقرر أن يقتل الجدة الخائنة والأب المتخاذل، ويطارد الجميع طلبا للثأر والانتقام من جريمة قتل الجد.

وعلى فضاء قاعة منف المسرحى، الضيق استطاع مصمم الديكور (إميل جرجس) أن يجعل منه فضاء متسعا يستوعب كل وقائع العرض المسرحى المتعدد المناظر والمتشابك الأحداث ـ حيث وظف كل (سنتيمتر) فى منطقة التمثيل فى مستويات متعددة وربطها بخارج هذه المنطقة المحرمة.. لكن جاء تصميم الملابس [لشادية عرفى] غير محدد الملامح ولاينتمى لأى عصر.. فقد اختلط فيه القديم بالمعاصر. وبدأ فى تنفيذه عدم الدقة واختلاط الطرز.

ومن العناصر الجيدة التى أضافت إلى هذا العرض الجاد إضافة جمالية واضحة أشعار (مصطفى عباس) وألحان وغناء (أحمد إسماعيل) مع التوزيع والتأليف الموسيقى (لمحمد جاد). ورغم أن المساحة الفارغة والفضاء المسرحى فى قاعة منف لايسمح بتقديم رقصات يؤديها عدد كبير من الراقصين أو الراقصات.. إلا أن المخرج وظف الرقصات «تصميم: مصطفى سعد» توظيفا دراميا فى مشاهد الزواج والاحتفال التى تحتاج إلى مجاميع.. بالإضافة إلى كاهن (١)، وكاهن(٢) ـ رغم تعدد شخصيات النص الدرامى والتى يقوم كل منها بدور حيوى فى أحداث العرض وهم: الملكة «ظبأة» وولدها

(العدول) طفلا وشابا، والعرافة (رفيف) والزوجة الغجرية (وليع)، والحفيد (العرام)، زعيم الغجر الذى يصبح وزيرا للإمبراطور (فحل) والملك الجد (العدوس) و (انؤوش) قائد الجيوش الذى عشقته الملكة فيقتله الملك الزوج العدوس فتقرر الملكة الانتقام من زوجها، وشخصية (مشراح) مضحك الملك الذى اختلقه مخرج العرض ليضفى بعض البهجة على العرض المشحون بالدم والدموع والعواصف السوداء..

وللحق فإن قاعة منف لاتصلح لمثل هذه العروض الكبيرة التى تحتاج إلى تصميم ضخم للمشاهد «سينوجرافيا) .. فهو من النصوص الدرامية التى تحتاج إلى خشبة مسرح كبيرة .. أو (أرينا) واسعة لتبدو أحداثه الكبيرة فى حجمها الطبيعى وفى الشكل الذى يليق بها .. لأن المكان لايصلح إلا لقاعة تدريبات أو مجرد مكان لإقامة جلسات قراءة مسرحية لاأكثر ــ من هنا تتبدى الضرورة الملحة لأن يكون لفرقة السامر المسرحية مقرها الدائم فى مسرح مجهز بأحدث التقنيات لينتظم العمل بها على الوجه الأكمل.. ورغم هذا استطاع المخرج والعاملون معه أن يقدموا عرضا رصينا وممتعا ذا قيمة.. بفضل خطة الحركة الذكية التى صممها المخرج، وخطة الإضاءة المناسبة التى اعتمدت على عدد محدود من أجهزة الإضاءة المتاحة، وبفضل الفهم الواعى للنص الدرامى، والأداء المتميز (لياسر صادق) فى دور العدول ــ فهو شخصية غير نمطية ــ تتناوبه مجموعة متنافرة من المشاعر والسلوكيات ــ عندما يتسبب فى مقتل أبيه صبيا، وانقياده لأمه شابا، وزواجه من جاريته الغجرية، وشكه فى (فحل) زعيم الغجر الذى بدأ يعتمد عليه فى أن تقوم بينه وبين زوجته (رفيف) التى هى من جنسه ــ علاقة آثمة ــ فيخصيه بمنتهى الوحشية، وبين فراره من ولده العرام الذى قرر أن يقتله لتخاذله وهو صبى ثأراً لجده لأنه كان سببا فى مقتله، وذعره من هذا الابن الموتورحتى يتمكن الحفيد منه ويقتله فى النهاية، وقد أدى (ياسر صادق) الشخصية ببساطة الصدق وحرارة اللحم والدم الإنسانيين ــ وأمامه ممثلة كبيرة ذات مواهب متميزة فى فنون الأداء التمثيلى هى (عايدة فهمى) فى دور الملكة ظبأة.. ـ ورغم هذا فلم تكشف عايدة فهمى بعد عن كل إمكانياتها الأدائية وقدراتها لأنها لم تتح لها الفرصة فى أن تقف على مسرح كبير ــ ورغم أن هذا العرض المسرحى يعد من الأعمال المسرحية الكبيرة التى تحتاج إلى (جراند ميزانسين) فى خطة حركة متسعة وضخمة ــ وهى فى هذه القاعة الصغيرة أضفت من جانبها على الشخصية جانبا هزليا لايحتمله الدور حيث لجأت أحيانا إلى (التقليد الهزلى) .

(البيرلسك)، والارتجال، ومغازلة الجمهور، وهى سمات ليست فى صميم أبعاد الشخصية، وإن كانت من الناحية الجماهيرية تكشف عن إمكانياتها كممثلة لها حضورها القوى وثباتها الواثق فوق خشبة المسرح ـ لكنها لم توظف إمكانياتها فى خدمة تجسيد الشخصية.. ويكشف هذا العرض عن مجموعة من الكفاءات التمثيلية الحقيقية ـ مثل (هدى الهلالى) فى دور رفيف العرافة الغجرية التى استطاعت أن تتسلل إلى إهاب الشخصية التى تقوم بها فى سهولة ويسر، و (هالة توكل) التى تتأجج اشتعالا فى دور الوصيفة الغجرية والتى تصبح ملكة وتلد (العرام) أى (الهامة) التى تصرخ فى البرية.

ـ تريد أن تروى عطشها بالانتقام من قاتل الجد. و (مصطفى أبو الخير) فى دور فحل بأدائه الهادى الرصين.. ذى الجماليات الواضحة فى اللفظ والإشارة واللفتة، وكذا (محمد جابر) فى دور العدوس، والطفل (شادى الجبالى) فى دور العدول طفلا ـ ذى الحضور المسرحى الحى وذو الصوت القوى الذى يجبرك أن تصغى إليه، و (أكرم مصطفى) فى دورا نؤوش ذى النبرات الواضحة والأداء الواعى بأبعاد الشخصية. و [يس الضوى] فى دور العرام ـ الذى إستطاع أن يملأ المكان بصرخات الثأر وإندفاعاته الدموية الهادرة.. ويبقى الممثل والمخرج المتمكن (مجدى عبيد) فى دور مشراح ـ وهو الدور المضاف إلى النص الدرامى ـ والذى قام به بخفة ظل وقدرة على الارتجال المحسوب داخل إطار الدور وليس خارجه ـ مع قليل من القفشات) الضاحكة التى لاتفسد الجو العام للعرض... إن «ظلمة الإمبراطور» تجربة جادة فى تقديم نصوص المسرح العربى للجمهور المصرى ـ كى تلبى رغبته فى التعرف على هذا المسرح، وفى تعميق الانتماء للعقل العربى.

الأهرام المسائى، العدد ٢٩٢٠/الصادر فى ١٩٩٩/٤/٢٦

الكلمة العليا للفن في «أولاد علي بابا والعصابة»

محمد زعيمة

مسرحية أولاد على بابا والعصابة من تأليف د. حمدى الجابرى وإخراج محمد حجاج التى تقدمها فرقة قصر ثقافة الفيوم هى إحدى نجاحات اتجاهات مسرح الطفل الذى يجب تشجيعه وإلهاب حماس المتلقى الصغير نحوه. وهذا العرض المتميز الذى

تقدمه فرقة ثقافة الفيوم يخرج عن نطاق السذاجة التى يخاطب بها الطفل فى العديد من الأعمال الموجهة له. فالمسرحية هنا رغم أنها تجذب الطفل لاسمها الذى يوحى بالحكاية الشعبية المعروفة إلا أن المؤلف يتناول الحكاية من وجهة نظر جديدة، فهو يستبعد تفاصيل الحكاية ويتعامل فقط مع طرفى الصراع وهما قاسم وعلى بابا، لكن الجديد هو دخول عناصر أخرى فى الصراع ضد قاسم أهمها عقل ابن على بابا وأيضا الأميرة ثم الشعب، فالمؤلف يبتعد عن الحكاية من خلال تعميق شر قاسم الذى لايتكفى بالاستيلاء على ميراث على بابا بل يخطف الأميرة ويدعى أن على بابا خطفها ويضع خطته على ذلك لكن على بابا ينجح فى الهروب منه وتحدث المطاردة بينهما وتسنح الفرصة لظهور بطل جديد هو عقل مع الأميرة وتهميش دور على بابا الذى لم يعد لصا فهو هنا لم يسرق المغارة وبذلك يبتعد المؤلف عن المشكلة غير الأخلاقية لأنه يعى أنه يخاطب الطفل، وبالفعل ومن خلال مجموعة من الأحداث يستطيع عقل أن يحفز الشعب فى النهاية عن طريق الفن فالفن هو الذى يقول كلمته، هو السلاح الذى يواجه به الشعب للظالم قاسم الذى قبض عليهم وعذبهم لكن عقل ابن على بابا استطاع أن ينقذ الأميرة باكتشافه للمغارة ثم عن طريق لعبة الأراجوز استطاع أن يجوب المدينة ليعلن الحقيقة للناس حتى صدقه الجميع فيكشف لهم عن شخصيته وعن الأميرة ليواجهوا جميعا قاسم الظالم الذى يلقى عقابه عندما يصل السلطان فى النهاية من رحلته.. وقد استطاع المخرج محمد حجاج التعامل مع النص ببساطة دون تعقيدات من خلال التركيز على فكرة الحب والأمانة والاتحاد فى مواجهة الظالم. فوصلت الرسالة كاملة للطفل فى شكل ممتع من خلال الصورة المرئية خاصة مع استخدام الأراجوز بشكله المحبب إلى الطفل وكذلك باستخدام التكوينات البسيطة الجميلة والأغانى المتميزة شعراً لأيمن النمر، ولحنا معبراً رقيقا لايهاب حمدى والذى أضاف الكثير من المتعة على العرض وإن لم تكن الرقصات لبكر الرفاعى على مستوى الموسيقى لقلة الإمكانيات البشرية المتاحة لكن يحسب لهم أن الممثلين هم ذاتهم الراقصون.. بينما تميز العديد من الممثلين وعلى رأسهم موريس لبيب فى دور السلطان رغم قصر الدور، كذلك تميز نافع خليل فى دور قاسم، ونجلاء خليل (الأميرة) ومحمد طرفاية (على بابا) وعزة سعيد (الأم) وإيمان صبرى درويش مع مدحت رمضان وأحمد شعبان وأحمد قناوى وغيرهم.. وهذا النجاح وقف خلفه حسين شامة مدير القصر ويسرى ناصر مدير فرع ثقافة الفيوم.. ويحسب للجميع أنهم عملوا فى ظروف صعبة وفى مكان قد يرفضه الكثيرون لعدم وجود شرح لهم، لكن الإيمان بالمسرح والرسالة كان دافعا

لهم فكان هذا العمل الذى يجب ألا يوأد ويجب أن يعمل رجال الثقافة الجماهيرية على أن يراه أكبر عدد من أطفال مصر المحرومين من المسرح الحقيقى الذى يخاطبهم..

الأهرام المسائى، عدد ٢٩٢٧ الصادر فى ١٩٩٩/٥/٣

ماذا فعل الأباصيري.. في «هلافيت» دياب؟

يقدمها: أحمد عبدالحمد

ظاهرة الاعتداء على مسرحيات كبار الكتاب «الأجانب» قديمة.. ترجع إلى بدايات المسرح العربى، والمسرح المصرى. وقد بررتها البدايات، بالنقص الكبير فى «التأليف» ومن الترجمة الفنية السليمة وعدم «الوعى» بالتقاليد المرعية عند التعامل مع إبداعات الآخرين.. وكان لابد من الاقتباس والإعداد والتمصير للوفاء باحتياجات الفرق المسرحية الكثيرة خاصة فى العشرينيات.. لكن أن يحدث ذلك فى التسعينيات.. بل فى أواخر التسعينيات بعد أن أصبح لدينا بدلا من المؤلف.. خمسون وستون.. وبعد أن ارتقت «الترجمة الفنية» لدرجة رفيعة.. وبعد أن رسخت التقاليد والأعراف بل وحقوق المؤلفين.. فلم يعد مقبولا أن نسمح لأشباه الكتاب؛ والمتسلقين، بالاستمرار فى الاعتداء على «مسرحيات» كبار الكتاب باسم «الإعداد».. خاصة الإعداد عن مسرحيات «عربية» ـ «مصرية».. كتبت أساسا كمسرحية، وباللغة القومية، وأفرزتها نفس البيئة الاجتماعية والثقافية.. لأن ذلك فى الحقيقة ليس أكثر من عملية «نصب واحتيال»!

لكن الواقعة الأخيرة التى شهدتها قرى الدقهلية، وقدمتها فرقة فلاحى المنصورة من «اعداد» السيد الأباصيرى، وإخراج عادل شاهين.. للهلافيت.. لاتنطبق عليها تهمة النصب والاحتيال.. ففيها جهة حقيقى، ومحاولة مخلصة لتحقيق مزيد من «المواءمة» مع الزمان والمكان.. بل هى ـ فى تقديرى الشخصى ـ تكاد تقترب من «التأليف» لو حرص المعد على «فض الاشتباك» بين النص الأصلى ـ هلافيت دياب ـ والنص المعد الجديد للأباصيرى.. لو فصل بينهما.. غير أنه لم يفعل وبدلا من ذلك «لعب» فى نص دياب بشكل كبير وبأخطاء جسيمة.. هى أبشع من «النصب والاحتيال».. لأن المعد كمن جاء بماء نار وألقى بها على «مسرح دياب» فشوه ملامحه تماما.

فماذا فعل الأباصيرى فى هلافيت دياب؟!

هلافيت ٦٩

لقد شاهدت «الهلافيت» في أول عرض لها بمصر، منذ ثلاثين سنة بقرية «أريمون» محافظة كفر الشيخ، وكانت من إخراج أحمد عبد الهادى.. أستاذا لإخراج ـ حاليا ـ بالمعهد العالى للفنون المسرحية.. كان على رأس مجموعة المتابعين للتجربة من المفكرين والنقاد والمحررين الفنيين، وزير الثقافة ـ وقتئذ ـ الأديب يوسف السباعى. والكاتب المسرحى سعد الدين وهبه.. أحد بناة «الثقافة الجماهيرية». والمشرف على مكتب الوزير.. وهكذا كانت الحفاوة والاحتفاء بعروض فرق الأقاليم.. زمان!!

المشاهدة أرضا

شاهدنا العرض، جلوسا على الأرض بين آلاف الفلاحين الذين تحولقوا حول العرض.. استلهاما لفكرة وروح «السامر الشعبى» التى كتبت «الهلافيت» وفقا لتقنياته وتقاليده الفنية.. نصا وعرضا. وكان شكل العرض مثيرا ومبهرا، لم يسئ إليه إلا وجود عساكر الأرياف والخفر، يلكزون بمؤخرة بنادقهم ومؤخرة عصيهم كل من تسول له نفسه الضحك أو التعليق بصوت مسموع، وبذلك أفسدوا أهداف التجربة التى كانت تطمح إلى التوحد والمشاركة ليكون الجمهور جزءا أصيلا نشطا مشاركا فى العرض. وفى طريق العودة توقفنا عند برج المنوفية وكان العشاء.. فطير مشلتت وجبنة ومش وعسل (أسود).. لتستكمل «السهرة الريفية» بقية طقوسها الشعبية. لكن سرعان ـ بعد أيام ـ نضح العسل خبزا بلونه الأسود.. فقد صدر قرار بمنع «الهلافيت» من التقديم على المسارح المصرية.. هواة ومحترفين. صدمة كبيرة للمؤلف ولنا.. إلا أن «دياب» تجاوزها وكتب مسرحيته الرابعة.. التى ابتعد بها عن دائرة المسرحيات الريفية (الزوبعة ـ ليالى الحصاد ـ الهلافيت) واقترب فيها من الإطار التاريخى.. فكتب «باب الفتوح» غير أن مصيرها كان نفس المصير، فقد منعت ـ هى الأخرى ـ ليلة البروفة النهائية، ولم تعرض إلا بعدها بخمس سنوات (٧٦). وبذلك كانت «الهلافيت» بداية وضع محمود دياب ومسرحه فى القائمة السوداء.

مالا يطيقه الطغاة

مدهش.. أنك لن تجد فى مسرح «دياب» كلمات نارية تحض أو تحرض على الثورة كما فى مسرح عبد الرحمن الشرقاوى أو نجيب سرور. فما سر حصاره ومنع مسرحياته؟.. إن ماتزخر به مسرحياته من إنسانية، وصدق فنى وإنسانى، يجعلها عميقة التأثير، سريعة النفاذ إلى القلب.. وهى تعتمد فى بنائها ورسم شخصياتها على البساطة

الشديدة والتلقائية العجيبة وكأنها إفراز طبيعي لا صنعة ولا افتعال فيه.. بنفس هذه «التلقائية»، و «البساطة».. و «الصدق».. يتم تطوير وتنمية «الحدث الدرامي» حتى يصل بشكل «عفوى» إلى أهدافه.. ومع ذلك يأتي البناء قويا متماسكا، لايسمح بالحذف أو الإضافة.. لايسمح بالتقديم أو التأخير.. لايسمح بتعديل في الشخصيات، وفي الحوار.. بمعنى أن حواره درامي خالص، هو لسان حال الشخصية، نابع من الموقف، مسار للانفعال المطلوب، قادر على تصعيد الصراع، وخلق «التوتر» وإشاعته في نسيج المسرحية.

●● ثم ـ وهو الأهم ـ يجعلك في حالة اكتشاف دائم، تستنتج بنفسك كل الحقائق.. القضية وأبعادها. من هم أعداؤك. مواطن ضعفك وقوتك.. القوة الكامنة في نفوسنا والمجهولة لنا كأفراد، والتي لاتظهر إلا عند التضامن والتوحد.. بين الكتل الجماهيرية.. أو على رأى «دياب» في الهلافيت عندما نكون ضمن «عزوة كبيرة جوى» وبالتالي يتجاوز تأثير مسرحياته حدود «إثارة» الوعي.. يغيرك من الداخل فتكون أقل سلبية وأكثر إيجابية.. وتكتشف إمكانية تغييرالأحوال والأوضاع.. وأنه ليس صحيحا أنه «مافيش فايدة».. وهو مالايسمح به الطغاة ولايطيقونه.

هلافيت ٩٩

تقوم هلافيت «الأباصيري»على أنقاض هلافيت دياب. تختلط الأوراق ويطغى التأليف على الاعداد. ويكون التأليف بفكر آخر، وأساليب أخرى تتعارض مع «الأصل» تختفي ملامح البساطة والصدق والتلقائية.. العفوية التي تصنع «الحدث الدرامي» في هلافيت ٦٩ لتشهد مسرحية تقوم على «القصدية».. على الفعل الإرادى المخطط المرسوم سلفا والذى يهدف إلى التنديد بالمجموعة «المهمة» التي تحكم وتتحكم في مقدرات القرية، وسبب كل المظالم والمفاسد والقهر.. وتنتهي بالتحريض المباشر والخطابى للانتقام منهم بالفعل بعد القول.. وليس هذا مسرح دياب..

دخل «شحاته» بطل الهلافيت لعبة «المسرح داخل المسرح» أو التمثيل داخل التمثيل ـ عند دياب ـ بلا قصد ولا إرادة.. بلا دراية ولا هدف. دخلها بشكل عفوى وبالدفع الذاتي لتداعيات الأحداث. تسلل إلى «السامر الشعبى» مثل غيره من الفلاحين الهلافيت الحفاة.. فلما تخلف الشاعر عن الحضور، التقطه «منصور بيه» ليتسلى به.. لأن من صفات الهلافيت ـ كما يوضح دياب في تقديمه للشخصيات ـ أنهم «إذا التقوا بالمجموعة المهمة فهم ملك لها.. وهم يعملون في خدمة الآخرين مقابل أجر، ثم هم في أوقات فراغهم يضحكون الآخرين بغير أجر».

●● عند «الأباصيرى»، الأمر مختلف تماما. نحن أمام «ناس فى العلام متأسسين».. مشخصاتيه محترفين.. ماتقوم به إرادى ومخطط، ومن البداية على وعى بالقضية وبالهدف «إيقاظ الأموات» الذين قتلهم «الخوف» وحصار «المهمين» والانتقام منهم.. وبالتالى لم نعد أمام «هلافيت وإنما أمام ثوار.. أو محرضى ثورات. وخذ على هذا القياس باقى مفردات العمل الفنى.. الشخصيات فقدت ملامحها.. شحاته.. زنوبة.. الشيخ (الفكهى) سيد أحمد الأمين القضائى محمود أبو عامر.. إلخ.. كذلك الوقائع.. فالمدخل إلى حكايات الهلافيت.. سهرة «انتخابية» لإرضاء الجماهير وكسب أصواتهم.. والإشارات السريعة المركزة مثل حكاية الجاموسة التى بيعت بسعرين (أى ذمتين) والدائن الذى أنفق على قضية استرداد دينه أكثر من الدين نفسه.. وسرعة البهائم وحكاية منصور مع بنات القرية.. تحولت عند الأباصيرى إلى «مطولات» وحكايات كاملة فرعية (عقدا ثانوية)، استخدم فى بعضها (تكنيكا) معقدا لايناسب «السامر الشعبى» ولا عروض «المسرح المفتوح» مثل الارتداد إلى الماضى «الفلاش باك» مما شهد اعتداء «منصور بيه» على «زينب» شقيقة «شحاته».. أو أسلوبا مركبا مثل التمثيل داخل التمثيل داخل التمثيل (ثلاثى كما فى مشهد المحاكمة (تأليف خالص للأباصيرى) أو قدم مشهداً إلى المنتصف.. مثل اكتشاف «الجحش» لاسمه الحقيقى.. مع أنه مرتبط عضويا بنهاية المسرحية.. باكتشاف الهلافيت لمصدرقوتهم.. وبصرخة الرجل الضخم (أبو رتيبة) المجلجلة.. وهو يبحث عن منصور بيه «المجرم» ليثأر منه.. أى إمكانية تغيير الأحوال والأوضاع.

إن التأليف شئ.. والإعداد شئ آخر تماما.. تريد أن تؤلف.. استقل بإبداعك لكن عندما «تعد» فأنت ملتزم بالحفاظ على «الملامح الأساسية» للعمل الأصلى من فكرة وشخصيات وأسلوب بناء الحدث عند الكاتب الاصلى، والجو العام والمغزى الكلى.. بل و «روح» المؤلف فى هذا العمل. إن مسرحية الأباصيرى عن «الخوف».. أما هلافيت «دياب» فهى عن حتمية التضامن والتكتل لإمكانية التغيير.. لكن الغريب.. أن يحدث هذا فى مسرح هيئة قصور الثقافة، وبها نظام لمتابعة الإنتاج أثناء تجهيزه للعرض. فهل كانت «المتابعة» شكلية؟.. أم كانت قاصرة فكريا وفنيا؟!

العشرة الطيبة تغازل عروض القاهرة
مسرح الاقاليم.. مسرح المستقبل

عبدالغني داود

تقدم فرقة المنصورة الدائمة أوبريت فنان الشعب (سيد درويش) «العشرة الطيبة» التى اقتبسها الكاتب المسرحى الرائد «محمود تيمور» عن نص فرنسي بعنوان «الزوجة الثامنة لذى اللحية الزرقاء» عام ١٩٢٠ لتقدمها فرقة الريحانى لأول مرة وحولها تيمور إلى حادثة خيالية جرت فى عهد المماليك.. فى أربعة فصول.. حافلة بالتلميحات السياسية، وتتهكم وتسخر من حكام البلاد الأتراك والمماليك، وفى المقابل هناك شخصيات وطنية تمثل الشعب مثل (الأمير سيف الدين، ونزهة، وست الدار، وسالم، وحزنبل، وعرنوس)، وقد نظم أغانى هذا الأوبريت الشاعر (بديع خيرى) بقاموسه الشعبى الأصيل.

قام بإخراج هذا الأوبريت لفرقة المنصورة (سمير العدل) وهو يدرك مدى أهمية وخطورة تجربة تقديم أوبريت يحتاج إلى إمكانيات مادية وفنية ضخمة فى مسرح فقير فحول النص ذا الأربعة فصول إلى جزءين فحذف بعض أجزاء من الفصول رأى أنها لاتخدم التتابع الدرامى وكان موفقا فى الحذف لان العرض تدفق بايقاع سريع حى.. معتمدا على طاقات موسيقية ذات كفاءة عالية، وأصوات موهوبة مثل إسماعيل أبو النجا (سيف الدين)، لمياء عبد النبى (نزهة)، سماح عبد النبى (ست الدار)، بل وجعل جميع شخوص العرض يغنون (إبراهيم الباز فى دور سالم) على عمرو (أبو زعيزع)، عبد الرحمن صبح (حاجى بابا)، كمال البابلى (حزنبل) سيد الأباصيرى (عرنوس) منى حامد (زعزوعة) محمد دويب (عبد الله بلطجى)، السيد بيومى (الحاجب) محمد لاشين (التابع) ويرجع الفضل فى ذلك إلى موسيقى سيد درويش التى تخرج من القلب بصدق ويطرب لها المتلقى، بالإضافة إلى فرقة كورال المنصورة للموسيقى العربية بقيادة أحمد زكى عارف وفرقة المنصورة للفنون الشعبية والتى تؤدى دور (الكورال) أيضا إلى جانب الايقاع الحركى والتى صمم استعراضاتها (أحمد يونس)، وقام (عبد الله رجال) بمهمة دقيقة وصعبة وهي توزيع الألحان حيث تم الامتزاج بين شريط الصوت للالحان والأداء الحى فى انضباط ودقة تحتاج إلى تقنيات عالية تغلب على مشاكلها مع المخرج بالجهد.. الذاتى وبالطاقات الإبداعية الصادقة المشاركة فى العرض.

وعن الجانب المرئى ساهم مصمم الديكور والملابس (محمد قطامش) فى اضفاء نوع من الإبهار لايعتمد على الزخرفة والدندشة، وبدا ذلك فى ألوان الأكسسوار ووحدات الديكور سواء فى القرية أو فى قصر الوالى، وفى ألوان الملابس وطرزها والبساطة التى تم التنفيذ بها، وبدت خشبة المسرح العائم بالجيزة عاجزة عن استيعاب وحدات الديكور وعدد المشاركين الذى يزيد على الستين.. ملأوا المسرح بزخم الحياة وسحر الفن ومتعة الاذن والعين، ومع الجانب الكوميدى الذى يلجأ أحيانا إلى الكاريكاتير والذى برع فيه (إبراهيم الباز) فى دور العجوز سالم.. واستطاع المخرج سمير العدل أن يصحبنا منذ البداية فى اللوحة الريفية البديعة عند النهر فى الصباح حيث يدور الحوار سريعا شيقا بسيطا.. يصور جو الريف، والغزل العفيف بين (نزهة وسيف الدين)، وتتعلق (ست الدار) بسيف الدين الذى لايحبها ويحتشد الاوبريت بعبارات حريفة لاذعة يراها البعض نابية.. لكنها صادقة وتضفى طرفة على الموضوع، وينتقل العرض إلى حاشية الوالى المنافقة وأغنيتها (عشان مانعلا ونعلا ونعلا... لازم نطاطى.. نطاطى.. نطاطى) ذلك اللحن المعبر الذى يكاد لايحتاج الى كلمات، ويصحبنا العرض بموسيقاه وأشعاره وأحداثه لنكتشف أن الفتاة الريفية الفقيرة (نزهة)، هى ابنة الوالى (أبو زعيزع) التى كان قد أمر باغراقها فى النيل وهى طفلة.. فوضعها الرسول فى (مشنة) وتركها للنهر.. إلى أن يندم الوالى بعد سنين على فعلته ويأمر بالبحث عنها.. فلما يجدها (عرنوس) وهى شابة يحملها فى موكب حافل إلى قصر والدها محمولة على (التختروان) كالأميرات.. فتتنازع (سيف الدين) عاطفتا الفرح لحبيبته والخوف من أن يحرم منها ويغنى لها (سيف الدين) لحنا يمتزج فيه الضحك والبكاء بين الفرح والحزن والذى يبدأ بـ (آن الآوان ياحلوة آن... والسعد كان مستنى يومك.. من زمان) وتكتشف (ست الدار) الفتاة غير الجميلة أن (سيف الدين) لايحبها فينتابها الغضب وتؤدى لحنا فكاهيا ساخرا وغاضبا يسخر من كل شئ.. تؤديه فى سرعة وقوة وعنف وانسياب وهى تردد (يجطع فلان على علان دى الناس بجت زى التيران).

ونتوقف عند الموهوبة (سماح عبد النبى) التى تقوم بدور ست الدار حيث تؤدى دورها ـ غناء وتمثيلا فى تمكن وحرفية وفى صدق وتلقائية أيضا... وهى تردد واصفة لسانها: (حتة لسان فشر التعبان... فى الردح قوة ألف حصان.. ضرب البراطيش غيره ماعنديش... اللى له بخت مايعرفنيش) لتنسجم فى عنفها مع اللحن وفى غضبها، وفى حبها لسيف الدين وهو اللحن الذى يبدأ بالغرام المشبوب.. ثم السخرية منه لأنه

يرفضها.. ثم التهديد له إن لم يرضخ لحبها.. حيث تنتقل مع الموسيقى بين الحالات الثلاث فى براعة ويسر وسهولة.. رغم تباين وتنافر ـ الحالات الثلاث ـ وفى النهاية يقع الاختيار على (ست الدار) لتكون عروسا للمملوك (حاجى بابا) لكن هذا المملوك يقتل عروسه بعد أيام عندما يزهد فيها ويكلف (حزنبل) (السيميائى) أن يقتلها بالسم حتى لاينكشف أمره.. لكن (حزنبل) يوهمه بأنه يفعل ذلك ولايقتل الفتيات ويطمع (حاجى بابا) فى الزواج من (نزهة) فيحاول أن يقتل «سيف الدين» بأن يطعنه من الخلف فى مبارزة بالسيف ـ لكن ـ (سيف الدين) الذى ادعى أنه قد مات يتحالف مع حزنبل. (وعرنوس) لكشف مظالم حاجى بابا، والوالى أبو زعيزع لينتهى الأوبريت بزواج (نزهة وسيف الدين) والقبض على حاجى بابا وزواج زوجات حاجى بابا الخمس اللاتى توهم أنه قتلهن بالسم بعرسان خمسة لتكون العشرة الطيبة.

أتصور أن هذا العرض البديع بمستواه الرفيع.. تحتاج كل الحركة المسرحية فى مصر أن تشاهده، ولايحاصر فى مدينة المنصورة فقط.. لأن التجربة جادة والمستوى متميز والمواهب الأدائية والغنائية ثرية ومبدعة.. بالإضافة إلى أنه لم يتكلف أكثر من خمسة وأربعين ألف جنيه.. ورغم هذ يبدو أنه قد تم الانفاق عليه بسخاء واضح... فكل عناصره غنية بالفن والفكر، وثرية ثراء واضحا.. يكشف هزال بعض مايقدم من عروض فى القاهرة والتى تتوافر لها الملايين من الجنيهات.. إن عرضا مثل أوبريت «العشرة الطيبة» الذى تقدمه فرقة المنصورة الدائمة نموذج ومثال لما يمكن أن يمثل مصر فى المحافل الدولية لأنه يتسم بالصدق والإخلاص والعشق الخالص للفن، ولعل المسئولين ينتبهون لضرورة عرضه بالقاهرة فى أحد مسارحها لكى يتاح لأكبر عدد ممكن من الجمهور والمسرحيين كى يشاهده.

(الأهرام المسائى، عدد ٢٩٥٥) (الصادر فى ١٩٩٩/٥/٣١)

«العشرة الطيبة».. مفاجأة سعيدة في المنصورة

نبيل بدران

حققت فرقة المنصورة المتميزة المفاجأة الكبرى فى مهرجان الربيع المسرحى الذى نظمته الهيئة العامة لقصور الثقافة واستمر حتى الثامن من مايو وبميزانية لم تتجاوز ٤٥

ألف جنيه، انضمت للجادين فى محاولاتهم لإحياء المسرح الغنائى فقدمت أوبريت محمد تيمور وسيد درويش وبديع خيرى (العشرة الطيبة) فى عرض أبسط مايقال عنه أنه مدهش وممتع لايقدر البيت الفنى للمسرح على تقديمه ولايقارن بعرض (الباروكة) الذى أنفق عليه البيت الفنى للفنون الشعبية والاستعراضية مايقرب من المليون جنيه والمسألة ليست مجرد تقديم عرض متميز يليق بالفرقة التى صارت حسب توصيفها الجديد (متميزة) مثل فرق أخرى أصبحت دائمة النشاط والتواجد والتأثير أغلب شهور العام (بنى سويف الدائمة.. والبحيرة الدائمة والإسماعيلية الدائمة) ـ فالعروض المتميزة لفرقة المنصورة عديدة ومتكررة منذ عام ١٩٦٣ وحتى الآن ـ وتلك العروض جعلتها واحدة من أهم وأعرق فرق الأقاليم المسرحية ـ لكن هذا العرض بالتحديد (العشرة الطيبة) بدا أشبه بالمغامرة المحفوفة بالمخاطر لسببين أساسيين:

السبب الأول: قرار المخرج المخضرم سمير العدل الذى وضع الفرقة فى تجربة تخشاها وتهابها بل وتتهرب منها كل الفرق الإقليمية ـ وباستثناء فرقة الإسكندرية المسرحية التى لها مبادرات ناجحة سابقة استهدفت إحياء المسرح الغنائى ـ خاصة عرضها المتميز (شهرزاد) الذى أخرجه قبل عشرين عاما حسين جمعة ـ لم تجرؤ فرق أخرى على الاقتراب من تراث المسرح الغنائى خوفا من تشويهه وخوفا أيضا من الميزانيات المهولة التى ترصد عادة لمثل هذه العروض ـ فقد تصل إلى نصف المليون أو إلى المليون الكامل.. فمن الصعب على مخرجيها التنازل عن شرط تواجد الفرق الموسيقية التى تعزف وتقدم الألحان والموسيقى التصويرية الحية فبدونها تفقد تلك النوعية من العروض درجة الحيوية المطلوبة ـ ويفقد الأداء الغنائى بالتالى صدقه ومصداقيته عندما يكتشف المتفرج أن المؤدين يحركون شفاههم ويفتحون أفواههم بتكلف وبتصنع ممقوتين للإيهام بأنهم يغنون غناء حياً وفورياً ـ ويلجأ مخرجو هذه العروض عادة إلى المطربين المعروفين الذين يشترطون تقاضى الأجور العالية المتناسبة مع ماحققوه من شهرة وانتشار ـ تضاف إلى ذلك نفقات تصميم وتنفيذ الملابس والديكورات التى تفوق نفقات تصميم وتنفيذ الملابس والديكورات فى العروض غير الغنائية ـ لكن المخرج سمير العدل أثبت على المستوى التطبيقى أن عروض المسرح الغنائى لاتلزمها دائما هذه الميزانيات المذهلة ـ دون أن يقصد إحراج المخرجين المحترفين الذين يرجعون تدهور وتراجع المسرح الغنائى إلى الاسباب المالية باعتباره المسرح المكلف غالى الثمن ـ فحقق سمير العدل متعة بصرية عالية المستوى تجانست وتكاملت عناصرها ـ مستفيدا

من جماليات تكوين الحركة الجماعية فى استعراضات أحمد يونس التى توافرت لها أيضا قدرات تعبيرية أكدت معانى الحوار المكتوب المنطوق والأفكار الأساسية للنص ـ خاصة الشعور بالقهر الذى لازم المصريين نتيجة لسطوة وهيمنة الحكام الغرباء (الأتراك) ـ ففى أكثر من لوحة تكرر التعبير عن الشعور بالقهر بتنويعات حركية مختلفة ـ ومع جماليات ودلالات التكوينات الحركية تداخلت وتجانست جماليات ودلالات التشكيل وتناسق الألوان ووضح إيحاءاتها فى ديكور وملابس محمد قطامش الذى راعى تأكيد التناقض بين حياة القصر وبين حياة القرية.. بين بذخ الحكام وبين فقر وحرمان الفلاحين ـ لكن دون أن يبدو الريف كئيبا ـ ودون أن تفقد الأرض الطيبة جمالها الطبيعى ووجهها الأخضر.. حتى لو بدا الجمال حزينا ـ ليتأكد وليتجسد نقاء الريف وصفاء نفوس أهله فى مقارنة مقصودة بفساد الحكام الأجانب وغلظتهم وقسوتهم فى معاملة المصريين ـ واكتملت هذه المتعة البصرية بالاستخدامات المتقنة لألوان ودرجات الإضاءة الفنية التى وفق المخرج فى توظيفها فى مشاهد عديدة مثل المشهد الافتتاحى ومشهد ظهور زوجات حاج بابا فى المقابر ـ وحالف التوفيق المخرج سمير العدل فى اختياراته للأصوات الغنائية القادرة على التوصيل والتأثير ـ باعتبار أن الغناء ليس مجرد حلية شكلية أو مجرد وسيلة ترويحية كما يحدث فى العروض الأخرى التى تدعى أنها غنائية ـ بل هو وسيلة أساسية للتعبير وللتوصيل فى هذا العرض ـ وأشير بالتحديد إلى سماح عبد النبى التى أدت تمثيليا وغنائيا وبحضور قوى لافت دور ست الدار ـ وإسماعيل أبو النجا الذى أدى تمثيليا وغنائيا دور سيف الدين بتمكن نجوم المسرح الغنائى المحترفين ـ بالإضافة إلى صوت لمياء عبد النبى التى أدت تمثيليا وغنائيا دور نزهة ـ أصوات شديدة التميز ترد دون مباهاة مستفزة على كل الذين يرجعون أزمة المسرح الغنائى إلى ندرة الأصوات الجديدة القادرة على أداء الأدوار الرئيسية فى عروض المسرح الغنائى وحتى الذين ليسوا أساسا مطربين وظف إمكانياتهم المخرج سمير العدل وموزع الألحان عبد الله رجال والمسئول عن قيادة الكورال أحمد زكى عارف وحتى كبار السن والخبرة من فنانى الدقهلية القدامى ـ وأذكر بالتحديد الفنان عبد الرحمن صبح.. والفنان كمال البابلى اللذين ظهرا فى لياقة فنية وبدنية عالية المستوى وهما يؤديان بحيوية الشباب دورى (حاج بابا) و (حزنبل) ـ متميزين تمثيليا وغنائيا وحركيا وبثبات المحترفين تتألق وتتوهج فى العرض قدرات وطاقات الموهوبين سيد الأباصيرى.. ومنى حامد.. وإبراهيم الباز.. وعلى عمرو.. والسيد بيومى ومحمد لاشين.. ومحمود دويب ـ كفاءات وطاقات فنية نادرا ماتضمها فرقة إقليمية واحدة.

السبب الثانى: المخاوف المتزايدة من عدم ترحيب واستيعاب متفرجى آخر عام فى التسعينيات لنصوص كتبت وعرضت فى العشرينيان والثلاثينيات.. قائمة على مزاعم تحاول إقناعنا بأن نصوص المسرح الغنائى القديمة صارت مجرد (محفوظات).. مجرد تراث يحفظ للذكرى فى المركز القومى للمسرح و الموسيقى لكى يطلع عليه الباحثون والدارسون ــ وهذه المخاوف نابعة أيضا من ادعاءات توحى بأن عروض الأوبريت لم تعد مضمونة النجاح ــ لكن الحفاوة الجماهيرية التى شهدها المسرح العائم بالجيزة عند تقديم (العشرة الطيبة) يكذب كل هذه الدعاوى المضللة ــ فنصوص المسرح الغنائى التى كتبت منذ ثمانين بل وأكثر من مائة عام يمكن إعادة تقديمها مع مراعاة حذف لبعض الجمل الحوارية بشرط ألا يكون الحذف عشوائيا مضرا بها.. ومع مراعاة إضافة كلمات معدودة تساهم فى تقريبها من واقع حياة متفرجى العام الأخير من القرن العشرين وذلك بالضبط مافعله بوعى المخرج سمير العدل.

لقد عانى نجيب الريحانى طويلا فى (العشرة الطيبة) التى أخرجها لأول مرة عزيز عيد ــ وتحمس نجيب الريحانى لإنتاجها بتشجيع من رفيق رحلة الكفاح المسرحى بديع خيرى ــ فقد اتهمه المستفزون من نجاحه بالترويج لفكرة خفية ظنوا أن المسرحية تدعو لها بشكل غير مباشر ــ التعاطف مع الحكام الأجانب القادمين من أوروبا بدعوى أنهم أفضل حالا من الحكام الأجانب القادمين من الشرق ــ وأن الاحتلال الأوروبى أخف وطأة من الاحتلال التركى ــ لكن بقيت المسرحية وعاشت محذرة من هيمنة كل الغرباء سواء أجاءوا من الشرق أو من الغرب مؤكدة قيم وأسس العدل.. والحرية مؤججة فى نفوس المصريين شعورهم بالعزة الوطنية.. رافضة ممارسات كل الطامعين فى مصر الحالمين بإذلال أهلها.. والمهم أن ذلك كله يتم دون خطابة ممجوجة .. بل تنساب الرسالة النبيلة على أجنحة الموسيقى والألحان التى تهز الوجدان وتخاطب أجمل ما فى الإنسان.. ومن خلال عرض فرقة المنصورة الذى يفيض بالصدق ويتميز ببساطة التنفيذ محققا دون أدعاء زائف التجانس بين المتعة البصرية والمتعة السمعية.. عرض جدير بأن يشاهده محبو الفن المسرحى فى العاصمة ــ القاهرة ــ ليس فقط لمدة ليلتين.. بل طوال شهر كامل، طوال ثلاثين ليلة متواصلة.. ليعرف الجميع وليدركوا الدرس الذى تقدمه فرقة المنصورة (دون مواعظ ولاغرور) أن أجمل عروض المسرح الغنائى يمكن تقديمها بميزانيات لاتزيد على خمسين ألف جنيه!

أخبار النجوم، العدد ٣٤٨)(الصادر فى ١٩٩٩/٦/٥)

صندوق التنمية الثقافية

١ ـ مسرحية تميمة

من ١٩٩٨/٨/٢٣ وحتى ١٩٩٨/٨/٣٠ فرقة: تراث الفنى

تأليف وإخراج: باسم شاهين مكان العرض: قصر ثقافة روض الفرج

٢ ـ مسرحية غزل الأعمار

من ١٩٩٨/٩/٦ وحتى ١٩٩٨/٩/١١ فرقة: الورشة

مكان العرض: الهراوى

إعداد عن السيرة الهلالية/ حسن الجرتيلى إخراج: حسن الجرتيلى

٣ ـ مسرحية : الحرملك

من ١٩٩٨/٩/٦ وحتى ١٩٩٨/٩/٧ فرقة: المرايا

مكان العرض: قاعة الغد

تأليف وإخراج: ماهر صبرى

٤ ـ مسرحية جنون الآلهة

من ١٩٩٨/٩/٦ وحتى ١٩٩٨/٩/١٠ فرقة: المسرح المتمرد

مكان العرض: زينب خاتون

تأليف وإخراج: هانى غانم

٥ ـ مسرحية فتاميت الماس

من ١٩٩٩/٢/٢١ وحتى ١٩٩٩/٣/٧ فرقة: الضوء

مكان العرض: قصر ثقافة الغور

يتأليف وإخراج: طارق سعيد

مركز الهناجر للفنون

١ ـ الأيام المخمورة

من ١٩٩٨/٧/٢ وحتى ١٩٩٨/٨/٤

تأليف:	سعد الله ونوس	أشعار: مدحت العدل	موسيقى: عدلى فخرى
إضاءة:	شريف البرعى	ديكور: إبراهيم المطيلى	اخراج: مراد منير
تمثيل:	سمية الألفى	خالد الصاوى	عطية عويس
	محمد الشقنقيرى	أحمد سعيد عبد الغنى	نورا مراد

مركز الهناجر للفنون: تدور حول زوجة تترك زوجها وأولادها الآربعة كى تعيش مع عشيقها.

٢ ـ انطوريو وكيلوبطه

من ١٦/٩/٩٨ وحتى ٢/١٠/١٩٩٨

تأليف:	جماعى	أخراج: خالد الصاوى	
تمثيل:	معتزة عبد الصبور	خالد صالح	مراد عبد الله
	كريم عادل	سيد فؤاد	ايهاب امام

فكرة المسرحية: هى قراءة ساخرة لتاريخ الحكام وصراعات الساسة، قراءة تهكمية يقدمها مجموعة من المهرجين هم أبطال العرض. أنها رؤية المهرج للتاريخ والواقع.

٣ ـ جزيرة القرع

من ٧/١٠/١٩٩٨ وحتى ٥/١١/١٩٩٨

تأليف:	عبد الفتاح البلتاجى	سينوجرافيا: ابراهيم الفو	اخراج: رامى عادل
تمثيل:	خالد سمير سرحان	تامر محمد عبد المنعم	محمد العيسوى
	محمد سلامة	دعاء علام	عصام مصطفى

فكرة المسرحية: تدور حول مجتمع مستشفى فاسد يضيع فيه العلم والعلماء ويدفع المرضى ثمن الجهل والجشع واللامبالاة من خلال التعرض لبعض الانماط من العاملين داخل المستشفى.

٤ ـ مسرحية : انفجار

من ١٢/١١/٩٨ وحتى ٢٨/١١/١٩٩٨

تأليف :	عرفه محمد	ديكور: أحمد فارس	اخراج: نبيل أمين
تمثيل:	محمد مطاوى	ثريا حشمت	محمد سعيد
	رضا صابر	آمال عثمان	أحمد فاروق
	محمد عبد السلام	أمنة أبو بكر	أسامة عبد الرؤوف

فكرة المسرحية : تدور حول معنى كلمة انفجار... انفجار الحروب... العلاقات الإنسانية... وحتى الانفجار فى الفن.

٥ ـ خالتى صفية والدير

من ١٠/١١/٩٨ وحتى ٢٣/١١/١٩٩٨

قصة:	بهاء طاهر	أعداد: سعيد حجاج	ديكور: محيى فهمى
موسيقى:	باسم العطار	أشعار: يس الضوى	اخراج :ناصر عبد المنعم
تمثيل:	محمود عبد الغنى	داليا إبراهيم	خالد صالح
	ايناس شيحة	محمود عبد الغفار	أسامة عبد المنعم

فكرة المسرحية : تقوم على حبكة إنسانية قوامها إزدواج الحب والكراهية فى أن واحد أو الحب المقلوب الذى يصل بالمرء إلى درجة الرغبة فى تدمير الإنسان الذى يحبه فى أعماقه ويخف هذا الحب حتى عن نفسه.

٦ ـ يرما

تأليف	لوركا	موسيقى: عصام صالح	استعراضات: د. شريف بهادر
سينوجرافيا	شادية عرفى	رؤية درامية واخراج: حسن سعد	
تمثيل:	ناهد رشدى	أحمد سلامة	عادل الكومى
	سحر عبد الحميد	جنان نبية	غادة السيد

فكرة المسرحية : تدور حول العقم الخاص والعام من خلال قلق امرأة ريفية شابة تزوجت حديثا ولم تنجب وهى ترفض أن تكون المرأة عقيمة.

بيان إحصائى

تاريخ تقديم العرض	مكان العرض	عدد الحفلات	إجمالى الدخل	الصافى	عدد الرواد
من ٩٨/١١/١٢ وحتى ٩٩/١١/٢٨	قاعة عبد الرحيم الزرقانى	١٥	٤١٢	٢٢٧	٣٣٤

٧ ـ السهراية

من ١/١٠ وحتى ١٩٩٩/١/٣٠

اعداد وأشعار:	مصطفى سليم	اخراج: عاصم نجاتى	
تمثيل:	عاصم نجاتى	حسام الشربينى	حسين صالح
	محمد صفوت	غناء: طارق فؤاد	القاء آشعار: محمد الغيطى ـ
			مصطفى سليم

فكرة المسرحية: يعتمد العرض على فنون الارتجال والفرجة الشعبية ويتناول فى كل ليلة موضوعا مختلفا لمناقشته مع الجمهور مثل الحب، التطرف.. الوطن... الحرية.

٨ ـ رحمه

من ١٩٩٩/٢/٦ وحتى ١٩٩٩/٢/٢٨

تأليف: وأخراج	د. عبد الرحمن عرنوس	سنيوغرافيا: إبراهيم الغو	
موسيقى:	باسم العطار	إخلاص العيسى	علا مصطفى
تمثيل:	حسام فياض	ناتاليا سمير	أنجى محمد
	جهاد أبو العينين		

فكرة المسرحية: يتدور حول استدعاء لشخصيات لها وجودها فى المورث الشعبى مثل [الجازية، ابوب، ناعسة]

٩ـ الأسد والجوهرة

من ١٩٩٩/٤/١ وحتى ١٩٩٩/٤/٢٢

تأليف:	وول شوينكا	ترجمة وإعداد: نسيم مجلى	
موسيقى:	طارق شرارة	استعراضات: مجدى الزقازيقى	علا مصطفى
ملابس:	عبد الرحمن نور الدين	ديكور: صبرى السيد	أنجى محمد
اخراج:	أحمد عبد الجليل		

تمثيل: توفيق عبد الحميد.. مفيد عاشور.. سلوى محمد على.. ايناس شيحة

فكرة المسرحية: تدور حول الصراع بين المدرس وبين الحاكم زعيم القبيلة (الآسد) حول الفتاة البسيطة ساحرة الجمال باعتباره صراعاً بين رؤية للعالم جديدة ومتقدمة وآخرى متخلفة.

١٠ ـ لير

من ١٩٩٩/٥/٢٥ وحتى ١٩٩٩/٦/١٣

تأليف:	ادوارد بوند	ترجمة: د. محسن مصيلحى	ديكور وسينوجرافيا واخراج: محمد أبو السعود
تمثيل:	خالد صالح	معتزة عبد الصبور	هدى الادريسى
	حمادة شرشة	هانى المتناوى	أسامة عبد الله نرمين حسانين

فكرة المسرحية: تدور حول السلطة وكيف يتحول الحاكم مع الوقت إلى دكتاتور يتحكم فى حياة الناس وحرياتهم حتى يظهر ثائر جديد يقوم بإسقاط القديم لكنه يتحول أيضا إلى ديكتاتور وهكذا.

«الأيام المخمورة»

آخر ما كتب سعد الله ونوس

فى العالم العربى.. المظهر هو الأهم وليس العمل أو الفعل!!

فى نفس الاتجاه الذى سار عليه هذا الكاتب السورى الكبير الراحل سعد الله ونوس.. كانت مسرحيته الأخيرة.. «الأيام المخمورة» وهى آخر ماكتب، بعدها سقط القلم وانتهت الحياة لتعيش وانتهت الحياة لتعيش سطوره هذه معنا ومع أجيال أخرى تأتى من بعدنا.

فى نفس اتجاهه كانت مسرحيته الأخيرة التى ينتقد فيها سلبيات العالم العربى لعل أهم ماشغل تفكيره واحتل مساحة كبيرة من نصوصه هو الاهتمام بالمظهر دون المخبر.. فى العالم العربى المهم المظهر جيد أمام الناس المهم ليس الفعل.. ولكن المظهر الخارجى فما دام هذا المظهر جيدا فكل شئ بعد ذلك يهون.. ولذلك هانت الكثير من الأمور على هذا العالم العربى.

هنا التركيز على الزوجة.. السيدة.. الأم.. التى تم زواجها بالطرق التقليدية المتبعة أيام زمان.. ليس المهم التجاوب أو الحب.. أو التقبل.. المهم أن الزوج يملك.. وله أسمه وتجارته وشهرته.. تعيش حياة تعيسة فالمعاملة سيئة حتى فى الفراش لتبدأ فى خريف العمر تستشعر بداية الحب الحقيقى فى حياتها مع رجل كان متزوجا هو الآخر.. تهرب من الزوج والأولاد لتحاول أن تعيش مع هذا الحبيب.. تشعر بالسعادة بل منتهى السعادة.. توافق وتوحد فى كل شئ.. لكن ذلك على حساب مركز الاسرة.. الأولاد.. الابنة الصغرى التى تعرف سر أمها فقدت النطق.. لكن هل يمكن للإنسان أن يطرد ذكريات حياته كما يلقى بكومة ملابس قديمة مثلا؟ الاجابة طبعا بالنفى لتشعر بآلام حادة.. هى نفسية ولكنها تنقلب عضوية تشعر بها فى رحمها بالذات خاصة بعد أن بنى الحبيب سورا حول المنزل حتى يضمن ألا يقتحم البيت من يريد الانتقام سواء من الزوج أو الأولاد الذين كان همهم الأكبر هو الفضيحة وليس أفتقاد الأم بعد بناء هذا السور شعرت بالفعل أنها سجينة.. حبيسة ولايمكن لها أن تستشعر السعادة التى عاشتها لفترة محدودة مع هذا الحبيب، ولتنتهى حياتها وينتهى العرض.. أو النص.. ولكن حقيقة بعد الكثير والكثير مما يقوله هذا النص والذى يصعب التوقف عند الكثير منه، مثل المعاملات التجارية، وصفقات المصالح.. ومثل إصرارها على ارتداء الايشارب حتى وهى ذاهبة أو هاربة لهذا الحبيب لأنها كما تقول تشعر أو تحتاج إلى سترته.. وغيرها وغيرها من الأمور والنقاط والقضايا العديدة التى يقولها النص. وبالطبع كان من الصعب أن يتضمنها العرض كلها ولكن هذا ماحدث بالفعل، ولذلك طالت مدة العرض لأكثر من ثلاث ساعات وهى مدة لم نعتد عليها خاصة من مسرح الهناجر.

أيضا كان النص أو العرض فى حاجة إلى محترفين، لأن به مناطق عديدة تحتاج إلى الممثلين والممثلات من الشباب الذى مازالت خبرتهم قليلة، ومن ثم إقناع المتفرج من خلالهم أمر بالغ الصعوبة.

وبالطبع هذا لاينطبق على الكل ولكن للحقيقة معظم المشاركين فى العرض كانت مواهبهم متواضعة.

اهتم المخرج مراد منير وهو من عشاق مسرح سعد الله ونوس وكنا قد شاهدنا له «الملك هو الملك» التى قام ببطولتها صلاح السعدنى منذ سنوات.. لكن إهتمامه بسعد الله ونوس لم يكن سيتغير لو أنه ركز على قضية واحدة لتصل مكتملة إلى المتلقى.

ولعل مازاد من مساحة العرض الزمنية... الأغانى من خلال الراوى والذى يمثل جيل أحفاد هذه الأسرة.. كان للحق جيدا وصوته متميزا وأيضا عزفه على كل من البيانو والعود جيدا.. لكنى كنت أفضل الاكتفاء بالعود فقط كموسيقى للعرض والمصاحب لأغانيه التى تربط العمل أو المشاهد ببعضها بعضا.

مشاهد الرومانسية قدمها مراد منير فى صورة باهرة وكان الديكور أيضا متميز والاضاءة أبرزت جمالياته.. لكن هناك إطالة ملموسة وأيضا مناطق عديدة من العرض إيقاعها بطئ.

أما الابطال فقد تصدرتهم سمية الألفى فى دور الزوجة لتقدم واحدا من أصعب أدوارها على خشبة المسرح وأيضا من أمتع هذه الأدوار.. دور أو شخصية قدمت لسمية الألفى فرصة إبراز مواهب حقيقية واضحة وناضجة لتمتع المتلقى بأداء بالغ الحساسية والعمق وأيضا التألق إلى جانب عطية عويس وأحمد عبد الغنى وخالد الصاوى.

ملحق الأهرام ٩٨/٧/١٧/ عدد ٤٠٧١٦٥

البحث عن الحب.. في ليالى بيروت المخمورة

د.أحمد سخسوخ

تصوير: بسام الزغبى

بعد أن خط سعد الله ونوس «الأيام المخمورة» على الورق، راح فى غيبوبة أبدية وصمت لا نهائى، لكن كلماته ظلت ترقص على السطور ثم تتجسد لحما ودما على

خشبات المسارح، يلطم بها وجوهنا ويطرق بها على رؤوسنا فى كل مكان من عالمنا العربى.

لقد حاول ونوس فى سنواته السبع الأخيرة أن يهز سكون المجتمع، يمزق أقنعته، يعريه ويلقى بأحشائه على الأسفلت، كما يضعنا أمام حقيقتنا التى ماعادت تعرف للحلم أو للحب معنى.

كان ونوس فى سنواته الأخيرة محموما بعد أن فجر فيه المرض عبقريته، فكتب كما لو لم يكتب من قبل، كتب الاغتصاب، منمنمات تاريخية، ملحمة السراب، طقوس الاشارات والتحولات، بلاد أضيق من الحب، ذاكرة النبوءات، ثم خط قلمه «الأيام المخمورة» وبعدها راح فى صمت أبدى.. لكن كلماته فيها تدوى الآن فى بيروت على مسرح المدينة من اخراج نضال الأشقر التى قدمت فى العام الماضى على المسرح القومى رائعة ونوس «طقوس الاشارات والتحولات» بعد أن استضافتها د. هدى وصفى التى انتجت نفس المسرحية على خشبة الهناجر من اخراج حسن الوزير، وتنتج الآن الأيام المخمورة التى تتجسد لحما ودما على نفس الخشبة من اخراج مراد منير.

الأيام المخمورة

لقد جعل ونوس أحداث آخر مسرحياته تدور فى بيروت بداية الحرب العالمية الثانية على أثر مجئ (دى مارتل) إلى المدينة مفوضا ساميا، ولكنه كان ماجنا، إذ جعل من أيام المدينة أياما مخمورة تسبح فى المجون والعهر وتترنح بالإباحية والشهوة.. تبدأ المسرحية بالحفيد الذى يقوم بدور الراوى محاولا اكتشاف «دمل العائلة» مسترجعا للأحداث من الماضى إلى الحاضر.. فلقد كانت هناك جنية سفيهة تسكن جدته وتصاحبها كالطيف، كانت جدته سناء فى السابعة والثلاثين وكان لها ولدان وبنتان..

وهنا التقت بحبيب الذى كان متزوجا، وقد بدأت الشهوة تهز كيانه بعد أن ماتت زوجته، ومن أجل لحظة الشبق/ السعادة قررت سناء أن تترك وراءها العمر والتاريخ والأولاد، فقد كان هذا شوقا ظل يختمر ويكبر حتى انفجرداخلها وأفقدها صوابها.. فقد كانت اشارات الماضى تداعب أحشاءها، كانت وهى طفلة ترقب زوجا من الحمام وهما

يتبادلان الحب، وكانت تحس أن أشواقها تكاد تخنقها وتريد أن تنوح.. كانت تحس أنها تنتظر شيئا غامضا، وقد تأخر هذا الشئ حتى غدت شجرة خريفية تتساقط أوراقها بعد أن تزوجت وأنجبت أربعة.. وكان حبيب يخاطب فى أعماقها هذا الشئ الذى كان فى الماضى حتى اجتاحتها العاصفة وبعثرت مابداخلها. فأفقدتها الرشد ورحلت معه ليصبح عريهما حقيقيا ورائعا.. لكن سرعان ما تتبدد السعادة بعد أن زارها ابنها عدنان محاولا قتلها، ففى خريف العمر لا يستطيع المرء أن يربط ماضيه واضعا إياه فى «بقجة» ملابس ثم يقذف بها إلى البحر.. هنا تنسحق أحلام سناء ولم تعد تفكر سوى فى رحم الأرض أن يحتويها..

خطوط درامية

كان هذا هوالخط الدرامى الأساسى الذى بنى عليه ونوس أحداث عالم مسرحيته الأخيرة، وقد تفرعت من هذا الخط خطوط أخرى متشابكة دراميا، فيها هو الحفيد الذى يبحث فى أسرار العائلة، وجده عبد القادر الذى فقد صوابه حين أدرك أنه دبوسا هجرته زوجته مع آخر، وأمه ليلى التى عقدت الصدمة لسانها فأفقدتها النطق، وخاله عدنان الذى عجز أن يغسل عاره فانتحر بعد أن أطلق رصاصات المسدس فى حلقه، وخاله سرحان الذى شارك خالته سلمى فى تجارة اللذة والرقيق.. لقد ضاعت العائلة كما ضاعت المدينة فى أيامهاا بسبب السيد دى مارتل، ولكن ليلى أم الحفيد هى الوحيدة التى استطاعت أن تسترد الحياة وتستمر فيها بسبب الحب.. فقد تحرر لسانها بعد أن وصلتها رسالة أمها تطلب فيها غفرانها وألا تخاف من الحب، حيث يكشف ونوس فى هذا العمل قيمة الحب كمعجزة، فها هو ينقذ ليلى من شلل لسانها، وهاهى تعيش بعد موت زوجها بدافع الحب.. وموضوع الحب هو الخلاصة الحقيقية لموقف ونوس من الحياة فى مرحلته الأخيرة..

تقنيات ونوس

إن ونوس فى هذه المسرحية يستخدم تقنيات مختلفة بعد أن أعاد صياغة تجربته المسرحية بكاملها، فهو يستخدم الراوى من مؤثرات بيسكاتور وبريشف وشعبوية مسرحية

عربية، كما يستخدم الحدث الاسترجاعى الذى ميز أعماله الأخيرة ويستخدم الأراجوز والتاريخ وغير ذلك من التقنيات المتناقضة التى وظفها فى اطار هارمونى ، فطرحت إمكانات جديدة/ مبدعة.

وفى استخدام ونوس للأراجوز إنما يعرض الحدث امامنا بشكل تكعيبى، فهو يعرضه دراميا من خلال خط درامى اساسى وإنعكاساته فى بؤر مقعرة ومحدبة، ثم يعيده ثانية على مستوى آخر وهو الأراجوز، فمشاهد الأراجوز ماهى إلا مشاهد تعطى معادلا موضوعيا لكل الأحداث..

وفى استخدامه للراوى يجعلنا نغوص إلى الماضى ليروى الأحداث بشكل ملحمى فى الوقت الذى يعرضها فيه زمامنا بشكل درامى، فالحدث يروى عنه، كما يقدم أمامنا فى الوقت ذاته..

وفى هذه المسرحية يذكرنا ونوس بأبسن فى مسرحيته الشهيرة «بيت الدمية» والتى تبدأ باحتفال عيد ميلاد رب الأسرة وتنتهى إلى عكس ماخطط له، تمام كم خطط للاحتفال بعيد ميلاد عبد القادر فى مسرحية ونوس والتى تنتهى بدمار الجميع.. وعالم ونوس هنا يذكرنا بعوالم شحادة فى مهاجر بسبيان وعوالم دورينمات فى الزيارة وسعد وهبه فى المحروسة ٢٠١٥ حيث تدمر القرية أو المدينة بعد أن تشوه المادة والتحلل الخلقى مشاعر الجميع.

عرض مسرحى جاد ونظيف

أخرج العرض الفنان مراد منير وهو فنان جاد يخطئ حين يضع قدمه فى مسرح القطاع الخاص، لأن اللعب فى هذا المسرح هو لعب بقوانينه التجارية التى تمتهن بالضرورة قوانين المسرح الجاد، ومراد منير فى مسرح الدولة هو فنان مبدع حقيقى قدم لونوس من قبل مسرحيتى رأس المملوك جابر، والملك هو الملك، وها هو يقدم فى الأيام المخمورة عملا نظيفا ورائعا، نموذجا للمسرح الجاد والمحترم.. حاول فى عرضه أن يغوص إلى نفوس شخصياته المتمزقة، وكان منهجه فى ذلك أضاءة خافتة تضيئ المناطق المعتمة فى لاوعى الشخصيات على خشبة المسرح، ومن خلال توظيف درامى لموسيقى الفنان عدلى فخرى، وقد ترك المخرج فى بعض الأحيان مشاهد يكملها خيال

المتفرج لتكون أكثر تأثيرا كما حدث فى مشهد لقاء عبد القادر وزوجته الجنسى، فقد وقفت سناء يظهرها فى مقدمة السرير على المسرح وعلى السرير الزوج، يعبر كل منهما عن صرخاته الداخلية، وكان على الجمهور أن يجمع الشخصيات ويركبهما فى خياله.

وقد غير مراد منير فى بعض المشاهد الونوسية فبدلا من أن تلتقى سناء وحبيب لدى الخياطة نورا يجعل المشهد فى مكان عام مثل حديقة وإن كان هذا لايؤثر كثيرا، وقد اعتمد المخرج على حركة تسيرت بدراميتها فى الجزء الأول الذى جعله ينتهى عند المشهد الحادى عشر فى نص ونوس، وبذلك أصبح الجزء الثانى يتكون من أربعة عشر مشهدا.. كما تميزت حركة الجزء الثانى بجمالها الشديد، وأن كان يحتاج الجزء الثانى إلى اختصارات كثيرة، فالنص المسرحى ليس شيئا مقدسا لدى ونوس. فهو فى أعماله الزخيرة يستغرق فى حالة لذة جمالية/ جنونية تطول فى كثير من الأحيان، ويمكن الاستغناء عن بعض مشاهدها حيث لايؤثر هذا كثيرا فى بنية النص الدرامية، كما يمكن الاستغناء أيضا عن بعض مشاهد الأراجوز التى كانت تكرر الحدث الأساسى على مستوى آخر.وقد حاول مراد منير أن يحقق عرضا أمينا لونوس، وأن كنت أتصور أن ونوس كان يسعى إلى تمزيق شخصياته منها لحظات محمومة فى تعبيرها عن مشاعرها العاطفية المتدفقة والجنسية المتفجرة حتى يصل إلى لحظات العرى الكاملة والقاسية للشخصيات فى كل حالاتها.

وقد كانت سمية الألفى فى دور سناء فى أفضل حالتها، وقد اقتربت فى أدائها لهذا الدور من منهج ستانيسلافسكى الذى كان يسعى إلى توفير المزاج الخلاق للممثل لكى يقدم أفضل ما لديه مستخدما فى ذلك خبراته الحياتية، وكان استخدامها لطبقات صوتها المختلفة ورنة الأسى فى معدن صوتها مساعدا لها فى تصوير تاريخ الشخصية وتطوره بكل أبعاده المختلفة ولحظاته المتناقضة بما فيها لحظات الحب التى كانت تسعى اليها منذ طفولتها حتى ذابت هى وحبيب فى عناق يتعذر فيه أن يميز الواحد نفسه عن الآخر، ثم تحولها ثانية بعد لقائها بعدنان الابن فعاد اليها ماضيها. كسرة ملابس تمسك بتلابيبها ولاتستطيع أن تتخلص منها فتجهز لقبرها الأخير.

وشخصية سناء ماهى إلا صورة تتكرر فى معظم شخصيات ونوس فى مسرحياته الأخيرة. فهى شخصية فاضلة، ولكن حين تتحول نتيجة لاستجابات فى الماضى تراودها

كالحلم حينئذ تتحول إلى النقيض، ونموذجا لهذه شخصية مؤمنة/ الماسة فى طقوس الاشارات والتحولات وسناء فى الأيام المخمورة ويعتبر هذا الدور نقلة نوعية لسمية الألفى يخرجها من نمطية الأداء الذى وقعت فيه أمام كاميرات التليفزيون.

وقد استطاع الفنان الكبير عطية عويس أن يؤدى دوره بشكل تلقائى وإن كان أداؤه هنا يقترب من أداء مدرسة العرض والتشخيص التى كانت تنسب لكوكلان، حيث يرى أن الفن ليس تقمصا وإنما تشخيص، وتحتاج هذه المدرسة إلى ممثل مدرب تدريبا جيدا وقد كان عطية عويس فى تعبيره عن ملامح الشخصية المختلفة وتطورها، فقد خلع ملابسه القديمة وارتدى البدلة بما فى ذلك من دلالات سيكولوجية، وحين اكتشف خيانة زوجته له أصبح ديوسا له قرنان خلع البدلة صارخا (خذوا تمدنكم. خذوا رقيكم. خذوا عماكم خذوا العار والبسوه)، ولكن ثورته لاتصبح نهائية إذ يمجد فى النهاية ما وصل إليه ابنه سرحان من مركز اجتماعى واقتصادى بفعل تجارة الرقيق الأبيض.

ومن نفس المنهج أدى الفنان خالد الصاوى دور حبيب، فهو ممثل مدرب جيدا، وإن كان يعيبه أداؤه الملحم ولكن هذا التلحين يختفى حيث كان يؤدى مشاهد العنف والانفعال الشديد، كما كان يضغط على الحروف مؤكدا إياها بشكل يجعلنا نحس تجاوزه للأداء الطبيعى، وإن كانت طريقة الأداء هذه أكثر ملاءمة لدوره فى مسرحية ونوس السابقة (طقوس الاشارات والتحولات) التى أداها على نفس المسرح وكان على خالد الصاوى ألا يؤدى دوره من نفس طريقة أداء عطية عويس (عبد القادر)، إذ أن سناء كانت تبحث عن نقيض زوجها وليس شبيها به، وحبيب فى هذه المسرحية ماهو إلا ونوس نفسه الذى أشعل فيه الموت كل الرغبات الحياتية والجنسية، فهو قد عاش تجربة الموت ويريد أن يمسك بالنقيض، وقد عاجل الموت زوجة حبيب بعد أن قضيا حياة تسيطر عليها النفور من الرغبة والخوف من دنس المتعة، كانا خيالا لاتشهق فيه عروق ولاتصخب دماء، وحين ماتت الزوجة، وحين كان حبيب عائدا من المقبرة، كانت الشمس تتوهج، وقد فجرت فيه كل الشهوات، أشعل فيه الموت حشدا من الأمانى والرغبات يتواثب فى ردهات الصدر ويقيم أعراسا يلهبها الشوق والجمال، وكانت هذه هى اللحظة الحاسمة فى حياته لأنه عاش تجربة الموت كما عاناها ونوس بشكل مختلف؛ ولذا فإن أداء هذه الشخصية من الحساسية بمكان حيث لابد أن يكون الممثل واعيا للاضطرابات النفسية

التى كـانت تضطرم فـى صـدر ونوس/ الشـخـصـيـة، وبـالطبع لاينفى هذا أمكانات خـالد الصاوى الجيدة كفنان مبدع.

وقد كان محمد الشقنقيرى صادقا فى أداء الشخصية واستطاع من خلالها أن يغوص إلى أعماقها مصورا حالاتها النفسية المختلفة والمضطرمة حتى لحظة انتحاره.

وقد كان وائل سامى الموهوب فى دور الحفيد/ الراوى مناسبا وإن كان ينقصه الأداء الدرامى بسبب تركيزه الشديد على عنصر التطريب، وكان يجب أن ينفصل دور الحفيد؟ الراوى عن المغنى الذى يتـبع مشـاعـر الحـفـيـد/ الراوى كـان يبـحث عن الحـقـيـقـة الموضـوعية، عن الدمل فـى العائلة، بينما كـان المغنـى يعبر عن مشاعـر الشـخـصـيات وذواتها ويتـعاطف معها جميعا بل ويغنى لهـا، لجدته وهى تمارس الحب/ الجنس مع الحبيب، وهذا مالا يجب أن يكونه الراوى/ الحفيد.

وكانت نوارة مراد فى دور ليلى تتمتع بدرجة من الحساسية الشديدة فى التعبير عن مراحل دورها المختلفة ويحسب لمراد منير فى هذا العرض تقديم وجوه جديدة شابة من أمثال شيماء عقيد ورحاب الجمل وملكة عبد العزيز وأحمد سعيد عبد الغنى ورفعت السعيد، كما يحسب له تقديم عمل جاد/ محترم ونظيف وسط الهراء والدجل فى عالمنا المسرحى.

أخبار النجوم ١٨/٧/٩٨/عدد ٣٠٢

«الأيام المخمورة»

فريدة النقاش

«الأيام المخمورة» هو العرض المسرحى الذى يقدمه المخرج «مراد منير» على مسرح الهناجر، وهو نص من آخر ماكتب المسرحى الراحل «سعد الله ونوس» ومن أكثرها جرأة وتحديا لنفاق المجتمع التقليدى، وفضح لكليشيه الأسرة السعيدة التى يقهر أطرافها بعضهم البعض ليسكت صوت المرأة المتمردة فيها باعتبار تمردها عارا لا يمحوه إلا الدم بزاوج الكاتب بين وقائع من التاريخ وشخصيات من صنع الخيال عاشت، جميعا وتفاعلت فى الشام فى الثلث الأول من هذا القرن. ثمة حركة ثورية تولد من أحشاء المجتمع القديم الذى يتآكل وتتوجه فاعليتها لا ضد الاحتلال الفرنسى فحسب ورنما أيضا وأساساً ضد

البنى العميقة التقليدية فتحرك المياه الآسنة وتمزق الأقنعة بل إن خط التحول فى العلاقات الاجتماعية يصبح سيد الموقف، ويأتى بعده بمسافة كبيرة خط النضال ضد الاحتلال فى رسالة احتجاج يبعث لنا بها مؤلف شجاع وقد ملأته المرارة وهو على فراش الموت بعد أن أخذ يعيد النظر فيما كنا نسميه فى زمن النهوض التحررى بأولوياتنا وقد رتبنا هذه الأولويات بطريقة مجحفة فقلبنا جميعا نساءً ورجالاً بوضع المرأة المتدنى وبقمعها وتكبيلها، وقبلنا بازدواجية المعايير وبالظاهر والباطن حتى تركتنا هزائمنا المتوالية عراة أو نكاد.

كان «سعد الله» قد طرح موضوع قهر المرأة على هامش مسرحيته للعرض الأول (حفلة سمر من زجل ٥ حزيران نص مواز للعرض الرئيسى بدء كآلة منفردة تعزف اللحن الرئيسى دون أن تكون جزءاً من الأوركسترا ، ولكنه عاد فى ايامه الأخيرة بعد أن شفت بصيرته وتكثفت رؤيته يرى المجتمع العربى كما رآه «ابن رشد» قبل ثمانية قرون إذ إن معيار تقدمه هو مدى ماتتمتع به المرأة فيه من حرية وحقوق.

وفى هذا النص يرفع سعد الحرية إلى مقام كونى يتخلق حيا كأنه ابن لحظتنا ذاتها حيث يتشعب الصراع بين قوى الجمود والتخلف من جهة وقوى الحرية والانطلاق من جهة أخرى فتخرج المرأة فى خريف العمر من منطقة الفاعلية الهامشية..إنه الخروج الأشد جرأة من خروج نوراً إبسن فى بيت الدمية قبل مائة عام إذ جعل منه المخرج واقعة عظمى ومركزية وكأننا بصدد عملية كبيرة لإزاحة الأقنعة جميعاً ليتجلى الوضيع والرفيع، التجارة والحب، بلادة الحس ورهافة الوجدان على خلفية العزف والغناء المنفرد الذى يقوم به الفنان «وائل فاروق» وهو ينخرط فى الأداء كحفيد «لسناء» التى هجرت بيتها من أجل الحب ليكون مع «نوارة مراد» مفاجأتين مفرحتين فى عرض بديع ينقصه الجمهور وتنقصه الدعاية.

هذه هى المرة الأولى التى أشاهد فيها الفنانة سمية الألفى على المسرح وكنت أخشى عليه من عبقرية فنان مسرح أصيل هو «خالد الصاوى» ولكنها كانت بدورها مفاجأة مسرحية بقدرتها على تكثيف كل الذرى من الفرح للألم ومن القهر للتمرد ومن الأمومة الفياضة إلى التمزق الداخلى الذى جسده المخرج فى قرين أو نفس أخرى تلازمها وترشدها أو تناقضها. قدم لنا المخرج الجزء التعليمى فى النص بمهارةالعارفين بما يمكن

أن يحدثه اضجر فى المتفرج فلجأ إلى ألعاب الحواة فى خطته وقدمها رياعى بارع قلب الجد هزلا والعلقم حلاوة، ويحتاج أداء الممثلين لكتابة خاصة وهناك تحية واجبة لكل أعضاء الفريق هانى عبد المعتمد «رحاب الجمل» «عزت إبراهيم» و «محمد زكى»، «ملك عبد العزيز» «شيماء عقيد» «أحمد عبد الغنى» «محمدالشقنقيرى» «رفعت المصرى» هالة حسن و «فوزى المليجى» والمخرج المساعد منال إبراهيم وأشعار مدحت العدل وألحان عدلى فخرى وأزياء نهال فوزى وإضاءة شريف البرعى ولعل الدور الذى لعبه الفنان عطية عويس بما فيه من تناقضات وسخرية أن يكون درسا للفنانين الذين صنعوا اسماءهم عبر التليفزيون فى كيفية التعامل مع المسرح بمقدرة خاصة متجددة خرج زوجان غاضبين اثناء العرض رغم استمتاعهما الواضح منذ البداية، وأظنهما كانا يحتجان على عملية الكشف القاسية وفى خروجهما يكمن المعنى العميق للخوف من المسرح الذى ما أن تصيب هدفه إلا ويكشف للمجتمع عن نفسه الحقيقية ليكون عليه أن يختار بين الركود والتكرار أو قطع الخطوات الصعبة باهظة التكلفة لمواصلة فعل الحرية ولكن مثل هذا الاختبار يحتاج إلى جمهور أكبر وإلى استمرار العرض لاقطعة.

الأهالى ٦٨/٧/٢٢ / عدد ٨٧٩

الحكاية في الأيام المخمورة

عبلة الروينى

الأيام المخمورة آخر مسرحيات سعد الله ونوس هى أيضا واحدة من اصعبها فى اعتمادها على بنية السرد والحكاية المتعددة المشاهد والشخصيات والمتعددة الانتقال بين الأماكن والازمنة، وبرغم أن (الحكاية) فى جوهرها هى علاقة بماض فان تجسيدها واستعادتها من قبل السارد هى رؤية معاصرة تمتد دلالتها وتصل بين زمنين.. هكذا يمكننا ملامسة دلالة العلاقات فى (الأيام المخمورة) وانهيار الشخصيات المتمايلة الممزقة فى زمن الاباحة والشهوة بالنصف الأخير من القرن ١٩ حين خطفت افكار المفوض السامى الفرنسى (دى مارتل) عقول القوم فى بلاد الشام.. لكن شيئا آخر ظل يشغل سعد الله ونوس داخل نصه أكثر من دلالة الحكاية والموقف السياسى أو التاريخ أو حتى الاخلاقى منها.. شغلته أكثر (الحكاية) ذاتها،ابداعها واشكال سردها، برؤيها كل واحد على هواه، فليس ثمة حقيقة ولكن روايات وأخبار عن الحقيقة ولعل (الحكاية) وحدها هى الحقيقة التى يبحث عنها المؤلف وهى البلسم الذى يخفف العذابات ويداوى الجراح..

فحين انشغل الحفيد بسر جدته العجوز (سناء) الممددة فوق فراشها على الأرض لاتكف عن التميمة وقليلا ماتاكل أو تتحدث.. جاءت بها أمه يوما إلى المنزل فقاطعتهم كل العائلة.. راح الحفيد يبحث عن ذلك الدمل الذى اطاح بالعائلة منذ خرجت سناء يوما تاركة بيت الزوجية وأولادها الاربعة لتتبع هواها الذى فاجأها فى خريف العمر.. ومن خلال حكايات افراد العائلة ووجهات نظرهم المختلفة لم يعثر الحفيد على حقيقة، صار الدمل دمامل والطريق متاهات وفجوات وبقيت (الحكاية)وحدها هى البلسم والحقيقة. ويقدر صعوبة النص حاول المخرج مراد منير البحث عن حلول فنية لكسر تلك السردية والانتقالات المتعددة فى الأماكن.. فالحفيد السارد للحكاية صار (مغنيا) يربط بين المشاهد ويقدمها ويصيغ عذابات العائلة عبر الحكاية والاغنية، لكن الاستطراد الغنائى (رغم محاولات وائل سامى) اثقل على ايقاع العرض وهمش شخصية (السارد) لحساب (المغنى) . وبقدر مامنحت فرقة الاراجوز العرض الحيوية والفرجة الشعبية الممتعة خاصة مع حضور افرادها (هانى عبد المعتمد، رحاب الجمل، عزت إبراهيم) فان عدم وجود إطار محكم لفرقة الاراجوز داخل بنيه العرض اسهم فى ترهل تلك المشاهد وافسد ايضا ايقاعها دفع مراد منير بالعديد من الوجوه الشابة والتى تقف على خشبة المسرح لأول مرة وهى مغامرة تحسب له بالتاكيد على الرغم مما اصابت به المسرحية من تباين مستويات الاداء وعدم الخبرة والنضج الذى اتسمت به التجربة الادائية.. بين العديد من الوجوه الشابة تتميز نواره مراد ويتميز محمد الشقنقيرى بامكانية طيبة وحساسية فى اداء المشهد. سمية الألفى (سناء) تباين مستوى ادائها من صمود لايجسد معاناة الشخصية وعذاباتها فى الفصل الأول إلى حساسية عالية تتفجر بالمشاعر فى المشاهد العاطفية بالفصل الثانى خاصة مع اكتمال المشاهد اخراجيا وجماليا.. وبرغم طبيعة اداء خالد الصاوى الانفعالية الحادة فان خبرته وثقافته أخفت عمقا ووعيا فى احساسه بالكلمة والمشهد المسرحى.. وبرغم ارتباط مراد منير كمخرج بعالم سعد الله ونوس، وبرغم اجتهاداته الفنية وحرصه الدائم على البحث الإبداعى الموازى لابداع النصوص المسرحية التى يقدمها كما سبق وتألق فى (الملك هو الملك)، (رأس المملوك جابر)، (منين اجيب ناس) فهو لم يقدم جديدا مبتكرا فى (الأيام المخمورة) إلتزم تماما بنص وبحث المؤلف متخليا عن ابرز مايميزه كمخرج وهو القدرة على الحوار المبدع بينه كمخرج وبين النص المكتوب.

انصوريو وكيلو باطة

د. رفيق الصبان

من العنوان نستطيع أن نتعرف على الاتجاه الخاص فى تفسير التاريخ الذى سار عليه المخرج الشاب خالد الصاوى مع فرقة «الحركة» التى كونها من مجموعة من الشباب العاشق للمسرح.. والتى اعطت ثمارها الأولى فى مسرحية «الميلاد» التى قدمها قبل عام ونصف على مسرح الهناجر.. وها هى الهناجر مرة أخرى ترعى مسرحيته الجديدة وترشحها لتمثيلها فى مهرجان ايطالى للمسرح.. حيث حققت نجاحا ملحوظا ولفتت اليها الانظار.

«انطوريو وكيلو باطة» هى تاريخ مصر وعلاقتها مع المستعمر.. كما تراها مجموعة من المهرجين اغتنمت فرصة خلو المسرح من ممثليه الاصليين.. فقررت أن تلعب على طريقتها هذه الأحداث التاريخية التى غيرت مصير الشرق الأوسط.. وكانت البذرة التى ترعرعت من خلالها علاقة الشمال بالجنوب.

المسرحية تبدأ منذ نشوء الصراع على السلطة بين كيلوباترا وأخيها الصغير.. كيلوباترا أو كيلوباطة.. هى عاملة النظافة فى المسرح.. التى حولت مقشتها إلى صولجان عرش. هذا النزاع الذى تستعمل فيه كل وسائل الخداع والخيانة.. يعبر عنه المهرجون بطريقة تذكرك بها رولد لويد ولوريل وهاردى.. ولكن من خلال هذا الضحك المكشوف كله.. يظهر الشرخ الكبير الذى سيدخل منه المستعمر الشمالى ممثلا فى يوليوس قيصر.. وتبدأ العلاقة مع قيصر الذى يبسط حمايته على الملكة الطفلة وهنا تبدع الفرقة فى تقديم مشهد السجادة الشهير التى اختفت الملكة المصرية داخلها كما تلقى بالغازى الاجنبى.. حيث يتحول هذا المشهد الى نقد لاذع ملئ بالسخرية والتهكم.. بل أن هذه السخرية تمتد أيضا لتصور علاقة القائد العجوز بلوليتا الملكة.

المهرجون يلعبون بالتاريخ.. يلعبون بالدراما.. يحولونها إلى خيوط ملونة يتبادلونها كالأطفال.. يغنون معا..ويرقصون.. ويدورون على رؤوسهم.. ويدبرون المقالب لبعضهم.

وفى وسط هذا كله تبدو لنا أحداث التاريخ التى نعرفها.. من خلال منظار شديد الخبرة والابتكار.. يدفعك رغم القهقهات التى تصدرها.. إلى شأن التأمل والنظرة البعيدة.

التاريخ فقد جلاله.. فأصبح حدثا يوميا تفها.. نسخر منه ولكننا فى الواقع نسخر من أنفسنا ونحاول أن نتبين.. هل هو التاريخ الذى يخدعنا.. أم أننا نحن الذين نحاول خداع بعضنا؟!

وتصل المسرحية فى جزئها الثانى إلى قصة الحب الشهيرة.. التى ربطت بين أفعى النيل والقائد الشاب الرومانسى القلب والخيال.. انطونيو.. الذى حولته المسرحية إلى فارس مضحك جعلته الظروف حاكما.. ولكن فى الواقع ليس الا.. قشة مسكينة ارسلتها الريح فى اتجاه خاطئ.. أنه كما شاء له مؤلفو المسرحية.. انطوريو.. وليس مارك انطوان الجليل والمهيب والعاشق الذى أصبح مثلا وقدوة.

أقول مؤلفو المسرحية، لان العرض المسرحى الذى قدمته فرقة الحركة.. لايحمل اسم مؤلف معين، ولكنه نتيجة عمل جماعى.. وفكر مشترك قامت به مجموعة الممثلين كافة.. كل منهم قدم تفسيرا ورؤية وكل منهم صنع موقفا وحدثا.

تجربة التأليف الجماعى هذه استقاها المخرج خالد الصاوى وتعلمها من خلال الورشة الرائعة التى نظمها مسرح الهناجر العام الماضى.. وأشرف عليها واحد من أكبر مخرجى العالم العربى «روجيه عساف» حين قدم رؤية جماعية لحياة عبد الله النديم وتفاحة.. بل عمل مسرحى ربما كان من أجمل وأهم الاعمال التى شهدها مسرح الهناجر فى تاريخه القصير.. بل ربما كان أيضا واحدا من الاعمال الهامة التى سيذكرها تاريخ المسرح العربى فى سنواته الأخيرة العجفاء.

مخرجنا المصرى الشاب استفاد من تجربة المخرج اللبنانى والكثير.. بل أنه تعاون مع بعض الممثلين الذين اشتركوا وساهموا فى مسرحية «عبد الله النديم» والذين اصبحوا يملكون التجربة والحرفية التى تساعدهم على المساهمة فى عمل جماعى مشترك يؤلفونه معا ويحسونه معا ويعبرون عنه بطريقة مشتركة يجمع بينها اسلوب موحد عرف كيف يفرضه المخرج ويخلق عملا لاينقصه الانسجام ولا التوحد.

فى قصة الغرام الشهيرة.. لجأت المسرحية إلى أسلوب التجريح لتكسر كل المهابة الرومانسية التى تحيط بقصة الحب بين الملكة المصرية والقائد الرومانى.. ولكى لاتجعل نظر المتفرج يغرق فى تفاصيل الهوى المشبوب فينسى المعنى البعيد الذى تحاول المسرحية إن تصل إليه وهى قضية الغزو الاجنبى ونتائجه لأرض مصر.. واعتقد ان الجزء الثانى من «انطوريو وكيلوباطة» يحتوى على أجمل مشاهد المسرحية وأثرها أثارة

للضحك والتأمل معا.. كمشهد موت ايروس مساعد انطونيو أو مشهد انتحار كليوباترا اللذين يؤكدان قدرة خالد الصاوى مخرجا يفهم تماما قواعد الاضحاك والسخرية دون أن يسقط لحظة واحدة فى ابتذال سوقى أو لفظى وكان من الممكن جدا أن ينساق إليه.

مجموعة الممثلين التى لعبت الادوار.. كانت كلها.. فى حجم المسئولية الملقاة على عاتقها «تأليفاً وتمثيلا وحركة» لقد كانوا جميعا مهرجين وهواة وراقصين ومغنين وممثلين.. إنهم منجم من المواهب ويمكن للحركة المسرحية القادمة أن تجعل منهم جواهرت لتلألأ لواردات.. وابتعدت عن «فخ» النجومية الواحدة الذى اصاب حركة المسرح المصرى فى مقتل. لقد حقق الجمهور الإيطالى بحماسة.. لحكاية انطوريو وكيلوباطة كما يرويها مهرجو المسرح على طريقتهم وباسلوبهم.. وادركوا كيف يمكن للتاريخ أن يعرى نفسه وان يظهر وجهه الآخر.

بقى أن نعرف رد فعل جمهورنا.. عندما سيشهد بعد شهر أو أقل هذا العرض المثير.. وهل سيستجيب له ولندائه الصادق.. أم أنه سيستدير مفضلا الوهم الزائف على الحقيقة المرصعة.. حتى لو نادى بها «المجانين».

النجوم٤/٧/٩٨/عدد ٣٠٠

أنطونيو وكليوباترا.. علي الطريقة الكوميدية

لم تكن فرقة الحركة المسرحية الحرة محتاجة لتقديم مذكرة تفسيرية مصاحبة لعرضها الجديد (انطوريو وكيلوبطه) الذى قدمته فى شهر يونيو الماضى من اخراج خالد الصاوى فى مهرجان ديونيسيا الايطالى. ثم شاركت به فى الدورة العاشرة لمهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى وتواصل حاليا تقديمه فوق منصه مسرح الهناجر.. فاسم العرض ـ والتحوير المقصود فى اسمى «انطونيو وكيلوباترا» يكفيان للايحاء للمشاهدين بأنهم سيتابعون عرضا ساخرا قائما على رؤية كوميدية للأحداث التراجيدية القديمة الشهيرة.

ولو حدث أن اعترض أحد النقاد التقليديين الذين نسميهم بالجادين قائلا ـ ماهذا «الهزل؟ كيف تقدم الشخصيات المهيبة أو المهابة مثل يوليوس قيصر.. وكليوباترا..

ومارك انطوان.. واوكتافيوس.. وملوك الفراعنة العظماء باستخفاف يصل إلى درجة التهريج؟ وسيكون الرد جاهزا ومفحما - أن مافعله المخرج خالد الصاوى والمشاركون معه فى التأليف الجماعى لعرض انطوريو وكيلوبطه واقعة مسبوقة عشرات المرات.. وتكفى الاشارة إلى مسرحيات شيكسبير التراجيدية..

(عطيل) و (هاملت) و (الملك لير) و (روميو وجولييت) التى أعيد تجسيدها من خلال صياغات كوميدية - وحتى الحروب الدرامية التى عانت البشرية من ويلاتها أعاد السينمائيون تجسيدها على شاشات السينما بمعالجات كوميدية ساخرة من ذلك الواقع العبثى الذى فاق فى غرابته كل خيال جامح - فمن حق كل مؤلف أو مخرج.. ومن حق المشاركين فى التأليف الجماعى لعرض (انطوريو وكيلوباطه) تقديم رؤية مخالفة وغير معهودة دون أن نتهمهم بالخفة أو بتشويه النصوص وبتجريدها من مزاياها ومقوماتهم الأساسية - ودون أن نصادر مسبقا وبشكل تعسفى ونكبح ونمنع أحلامهم المسرحية - وذلك التداخل بين الجد والهزل وبين ماهو انسانى وماهو غير إنسانى - قديم ومعروف فى (الجروتسك) حيث لاتبدو مدهشة التحولات الخاطفةبين الكوميدى والتراجيدى فيسهل تقديم الموضوعات والقضايا بالغة الجدية بمنتهى السخرية وبأعلى درجات التهكم دون افتعال أو هبوط لمستنقع البذاءات التى تنهل منه العروض التجارية التى تحاول إيهامنا بأن لها علاقة واضحة بفن الكوميديا - وطابع الجروتسك واضح فى عرض (أنطوريو وكيلوبطه) - فالتناقض المقصود بين الجد والهزل يدركه المتفرج سريعا.. فصوت الراوى يرد بمبالغةشديدة فى الجدية والصرامة أحداثا تاريخية معروفة وبعيد الذاكرة إلى روما القديمة.. وحكام مصر البطالمة - بينما الذى نراه فوق المنصة المسرحية كأداء حركى وتمثيلى وغنائى يختلف ويتعارض تماما مع جدية الكلمات المسموعة شديدة الجدية والجهامة وتجئ الغرابة من عدم توقعنا لظهور يوليوس قيصر.. واوكتافيوس.. ومارك انطونيو.. وكيلوباترا.. وبطليموس الثانى عشر.. وبطليموس الثالث عشر كشخصيات شبيهة بشخصيات نراها داخل السيرك لكن الاستغراب لايدوم طويلا أليست الحياة ذاتها سيركا أكبر تمارس فيها كل الألعاب المسلية والخطرة - المشروعة وغير المشروعة؟.. هذه أذن أجواء السيرك استوحاها بل نقلها المخرج خالد الصاوى إلى المنصة ثم دفع بالشخصيات التاريخية إلى داخل حلبة السيرك نازعا عنها هيبتها وجهامتها - وهذا بالطبع موقف نقدى من تلك الشخصيات سندركه أكثر مع اقتراب انتهاء العرض واكتمال

رؤية المخرج والذين شاركوه فى التأليف الجماعى (ايهاب أمام ـ وسيد فؤاد ـ وياسر فؤاد) ونلاحظ أن الادوات المستخدمة فى القتال والدفاع عن النفس أو فى الحراسة ليست بالضبط الأسلحة القديمة المعتادة بل هى المكانس والمقشات.. والشواكيش.. وأدوات تنظيف وتسليك المراحيض.. وكرسى العرش ذاته يتحول إلى سرير.. بل ويكتمل منظر غرف النوم والحكم بالمراحيض ذاتها.. فكل مايتم من أفعال وتصرفات سرية الرائحة وحتى المشهد الشهير لأنتحار كليوباترا يقدم بشكل هزلى معتمد..والحية ذاتها ترفض أن تلدغها.. ونفس التجسيد الكوميدى نجده متكررا فى بقية المشاهد التى تجسد بشكل معاكس وغير متوقع كاللقاء الأول بين انطونيو وكليوباترا.. ومحاولة قيصر استمالة كليوباترا بقطع الشيكولاته.. ومشهد السجادة واختفاء كليوباترا داخلها.. ومشهد موت ايروس.. فيها الروح الساخرة والتجسيد المغاير.. ونلاحظ أيضا الاستخدامات المتنوعة للأدوات ولقطع الاكسسوار ـ فمثلا المقشة تستخدم كسلاح.. كمهفة (مروحة).. وكصولجان.. تنوع الاستخدامات والاحتمالات من خلال خيال مبدع ينشط الذهن ولايطمسه أو يدفعه للخمول.

ولايبدأ عرض (أنطوريو وكيلوبطه).. فوق المنصة المسرحية ـ بل خارج قاعة المسرح.. ويفاجأ الجمهور المتهيئ للدخول بممثلين يرتدون ملابس المهرجين وتذكرنا أصباغ وجهوهم باجواء السيرك وبلاعبى الاكروبات يتقدمون وهم يغنون ويرقصون مصطحبين معهم المتفرجين إلى داخل القاعة ـ ولايختفون فى الكواليس بل يظلون وسط القاعة والجمهور.. أحدهم يساعد متفرجا على الجلوس وآخر يتأكد من سلامة أجهزة الصوت والاضاءة.. وثالثة تكنس المنصة.. ورابع ينادى على مشروبات وهمية ـ وهذا الاختلاط المقصود بالمتفرجين يمهد لتقديم عرض لايعتمد على الايهام المسرحى.. فلا حائط رابع .. ولا حواجز تفصل بين المتفرجين والممثلين .. ورغم أن حيلة الفرقة التى يتم استدعاؤها لتقيم عرض دون نص جاهز مسبقا ـ صارت حيلة فنية مكررة فى عديد من العروض السابقة.. إلا أننا كمتفرجين نتقبل ونقدر صعوبة موقف المنتج صاحب الفرقة (الحاج عاطف شرشر) الذى يضطر فى النهاية للاستعانة بهؤلاء الشبان المغمورين لتقديم العرض ـ هى حيلة فنية قديمة تهيئنا وتحاول اقناعنا بأن العرض مرتجل وليس متعمداً على نص مكتوب ولكنه فى الحقيقة ارتجال منظم متفق عليه يذكرنا بكوميديا الفن (الكوميديا ديللارتى) التى انتشرت فى ايطاليا خلال النصف الأخير من القرن السادس عشر وساعدت الفرق الجوالة على انتشارها فى فرنسا وانجلترا وأسبانيا .. وبقيت

رائحة هناك حتى القرن الثامن عشر - هذه الكوميديا المرتجلة المستفيدة من الأداء الصامت (البانتوميم) ومن حركات واكروبات لاعبى السيرك .. ومن الرقص .. وأيضا من نمر وفقرات التهريج - يحذو هذا العرض حذوها ويسير على دربها - ولابد أن الايطاليين أنفسهم قد أعجبوا بهؤلاء الشبان المصريين الموهوبين الذين يحاكون الكوميديا ديللارتى التى اشتهر وبرع الأجداد الايطاليون فى تقديمها منذ قرون - مثلما برعت فرقة الحركة المسرحية الحرة فى تجسيدها بكل هذا التمكن - وإن كان مراد عبد الله هو الوحيد من بين ممثلى العرض الذى عمل بالفعل فى السيرك القومى - فإن الاخرين خالد صالح .. ومعتزة عبد الصبور .. وخالد الصاوى .. وسيد فؤاد .. وكريم عادل .. وياسر فؤاد - تميزوا فى التعبير الحركى الذى اعتمد عليه المخرج كوسيلة أساسية من وسائل التوصيل مع الموسيقى والمؤثرات الصوتية التى وظفت باتقان متمشية مع سرعة الايقاع العام للعرض الذى خلا من الثرثرة الكلامية غير المجدية فنيا - والذى يقدم فيه الممثل الواحد أكثر من شخصية .. ولا أقول يجسدها - فالتمثيل هنا لا يعتمد على التقمص - ولانندهش عندما يقول ممثل (باب هنا لوسمحت) ويحضرون له على الفور بابا لكى يدخل منه .. فنحن فى البداية تقبلنا شروط اللعبة المسرحية .. لعبة الارتجال المنظم .. ونكتشف مع اقتراب الانتهاء بأن اللعبة ليست هزلية جدا - وأن التسلية والاضحاك ليسا الهدف الأوحد لانطوريو وكيلو بطة - أو انها لعبة عميقة المغزى .. وندرك أن استدعاء عشوائيا ولامجانيا - وأن السخرية منها ليست نوعا من عدم المسئولية .. فلابد أن هناك علاقة ما بين استدعاء .. وندرك أن استدعاء تلك الشخصيات التاريخية ليس استدعاء عشوائيا ولامجانيا - وأن السخرية منها ليست نوعا من عدم المسئولية .. فلابد أن هناك علاقة ما بين استدعاء تلك الشخصيات وبشكل هزلى - وبين مايحدث فى نهاية القرن العشرين - وذلك ماتؤكده أدوات عصرية مثل أجهزة الارسال اللاسلكية .. والكاميرات الحديثة .. والأبواب الإلكترونية التى تكشف عن المتفجرات - وماتعبر عنه حركات معبرة عن التعذيب بالكهرباء .. وتعبيرات عصرية مثل (قوات قيصر للتدخل السريع) - ومثل (العولمة) .. و (النظام العالمى الجديد) .. و (الحملة القومية لسداد الديوان) ويصير الربط سهلا بين القوى الأجنبية المعتدية القديمة وبين القوى الأجنبية المعادية الجديدة .. وبين الاستعمار القديم والاستعمار الجديد - وعندما يصرخ اوكتافيوس قائلا - (سنبنى نظاما عالميا جديدا) .. وعندما يتخذ جسده وضعا حركيا مماثلا لوضع تمثال الحرية - ندرك كمتفرجين أنه ليس بالضبط اوكتافيوس .. بل وذلك مايتجسد فى المشهد الذى يظهر فيه

اوكتافيوس ملوحا بالسوط (الكرباج) مهدداً به الجميع.. فى هذا السيرك الكبير المعادل للحياة الذى أصبح هو فيه المروض الأول.. وتمنيت أن ينتهى العرض بهذا المشهد المعبر عن واقع الحياة فى القرن العشرين ـ دون حاجة لتلك الأغنية التصالحية الجماعية الأخيرة (كل شعوب الأرض عايزة تمد لبعض الايد) ـ فلا أظن أن اسرائيل مثلا ترغب فى مد اليد إلا للتهديد بقوة السلاح.. لكن هذا التحفظ لايقلل من جودة هذا العرض وجرأته ومن قدرته على الجمع بين الجد والهزل.. بين الاضحاك الذى لاتحققه أغلب العروض الكوميدية ـ وبين التنوير والتحذير من القوى الاستعمارية الجديدة التى لم تعد قادمة من روما القديمة.

أن خالد الصاوى (مشروع رجل مسرح).. فهو مؤلف... ومخرج.. وممثل.. وله فى كل مجال من المجلات الثلاثة اجتهادات واسهامات أنه فنان يهفو لتقديم ماهو غير مألوف ـ والأهم من ذلك أنه لم يتسلل إلى الحياة المسرحية من الأبواب الخلفية.. قوة نفوذه الوحيدة موهبته ـ ولايحتمى سوى وراء طموحه.. من يراه وهو يؤدى ادواره الجادة فى مسرحية مثل (طقوس الاشارات والتحولات) أو فى فيلم (جمال عبد الناصر) ثم يراه وهو يرقص ويغنى ويثير الضحكات فى عرض لايبرز مواهبه على حساب الاخرين الذين يكشف فى العرض عن قدراتهم الفنية الحقيقية.. فحتى الذين لم يؤدوا من قبل ادورا كوميدية مثل معتزة عبد الصبور وخالد صالح كشف لنا هو عن طاقاتهم وقدراتهم الكوميدية الخفية ـ أقول مرة أخرى ان خالد الصاوى (مشروع رجل مسرح) سيكتمل من خلال تجارب أخرى قادمة ـ بشرط الاتبهره أو تستهويه اضواء السينما وتنسيه حبه الأول الأصيل..

فن المسرح..

أخبار النجوم ٣/١٠/٩٨/ عدد ٣١٣

حرية «المهرج»... و«المتفرج»!

عبلة الروينى

مرة أخرى تؤكد فرقة «الحركة» احدى الفرق المسرحية الحرة خطواتها نحو تحقيق مسرح شعبى يعتمد العلاقة بالجمهور كمدخل رئيسى وجوهرى إلى العرض المسرحى..

هذا ما حاولته الفرقة فى عرض «انطوريو وكيلو بطة» وهو العرض السابع فى تاريخ الفرقة والذى تم اختياره لتمثيل مصر فى مهرجان «ديونيسيا» بايطاليا هذا العام، وصنف كأفضل عرض مع العرض الفرنسى بالمهرجان.. وهو ايضا العرض الذى قام بتمثيل «الهناجر» فى مهرجان المسرح التجريبى هذا العام ثم استمر عرضه لأسابيع متتالية على مسارحها.

«انطوريو وكيلو بطة» قراءة ساخرة لتاريخ الحكام وصراعات السياسة، قراءة تهكمية يقدمها مجموعة من المهرجين هم ابطال العرض.. أنها رؤية المهرج للتاريخ والواقع. وهى ايضا الرؤية الشعبية المقتحمة لسلطة «التابو» والمجابهة لكل الأشكال التقليدية والشكلية والمحافظة.

اعتمد المخرج خالد الصاوى على الإبداع الجماعى لتقديم عرض ارتجالى يستفيد من منهجية وأسلوب «الكوميديا دى لارتى» أو كوميديا الفن الإيطالية.. فليس هناك نص مسرحى مكتوب ولكن «سيناريو» مسرحى هو نتاج ورشة كتابة شارك فيها مع مجموع الممثلين «إيهاب أمام» سيد فؤاد، ياسر فؤاد، خالد الصاوى» وهو ما سمح بممارسة ارتجالية منحت الممثل حرية بناء الدور والمشاركة فى تطويره وأكدت منهجية الفرقة فى الانشغال بالعنصر «التمثيلى» كعنصر رئيسى بالعرض المسرحى.

خاض مجموعة الممثلين مغامرة فنية جريئة تتجاوز العروض التقليدية المعتمدة على النص والحوار الأدبى، فالعرض يعتمد الحركة ولغة الجسد، ويعتمد فنونا مختلفة كالغناء والرقص والمانتوما والاداء التمثيلى ودائماً تقنيات مهرج السيرك بكل ما تتيحه من حرية أكبر لاطلاق الخيال على المسرح، وما تتيحه ايضا للمتفرج من حرية فى التلقى والمشاركة فى التهكم على انماط «التابو» الثابتة والمستقرة.. بدا الممثلون جميعا أكثر نضجا وحضورا، وايضا أكثر حرية فى حركتهم على المسرح.. وأظنه ليس فقط التدريب المتواصل للفرقة، لكنه ايضا الخبرة الحياتية وعمق الثقافة والوعى الذى يمتلكه اعضاء الفريق «خالد الصاوى»، معتزة عبد الصبور، خالد صالح، ياسر فؤاد، سيد فؤاد، مراد عبدالله، كريم عادل».

جزيرة القرع

سناء فتح الله

قدمت فرقة من الشباب، المتخصص فى مجال المسرح بدراساتهم الأكاديمية سواء بالجامعة الأمريكية أو بالولايات المتحدة فى معاهدها وجامعاتها أو من الجامعات المصرية من أقسام المسرح ـ قدمت أولى تجاربها على مسرح الهناجر.

ولأن العمل له من الجدية والنجاح الفنى ما يسمح له بالتفوق على مرحلة تشجيع العمل الأول للشباب ـ كما هو متبع فى هذا الباب ـ ليتجاوز هذه المرحلة إلى مرحلة النقد والرأى الصريح.

وجزيرة القرع.. مسرحية .. الخط الدرامى بها يستخدم أسلوب، البعض يسمونه «الدوامة».. والبعض يسمونه «القلاووظ».. بمعنى المسمار القلاووظ الذى يبدأ من سطح أملس ويظل يلف ويلف فى العمق حتى إذا ما انتهت دورانه فى المكان أصبح ثابتا ومحبوكاتماما كحبكة المسرحية التى بدأت من سطح أملس حتى انتهت بما أرادت أن تقوله.. ولأن المسرحية قالت برموز غير فجة وغير مباشرة.. فقد ارتفعت إلى مستوى «صرخة فكرية جادة للاحتجاج».

وجزيرة القرع.. خرجت عن نواميس العالم حيث يحكمها طاغية قوى وغبى.. قد منحه الله بسطة فى الجسم وفى الامكانيات التى سمحت له بهذا الموقع أو ذاك.. فقد تجده مديرا لمستشفى مثلا كما فى المسرحية وقد تجده فى أى موقع آخر... المهم أنه يملك ويحكم بغباء شديد.. وعنف ولاشىء عنده بهم حيث تتردد كثيرا فى أى موضوع أو مسألة.. جملة «مش إشكال» «No Problem» والتى أصبحت لازمة فى مواجهة أى مسألة تطرح حيث المواجهة «العنف الغبى» ومش إشكال!! فملك الجزيرة يستطيع أن يقهر أى شىء... أى إنسان... ولأنهم جميعا قرع.. فهم لا يملكون الشعر الذى يتحلى به الإنسان أو الشعور... الاحساس الآدمى الإنسانى... فى كل مراتبه ومستوياته حيث ينزف الدم إذا ما وخزه إنسان آخر فى جلده فيسيل دما... أو ينزف شعوره بالألم..

وتجىء نهاية المسرحية.. مفتوحة، إما أن يجىء الجيل الأمل فى المولود القادم... بالحب أو أن ينتصر عالم القرع فى تحصين الجنين قبل أن يولد... ليولد أقرع.. هى معركة اذن من أجل الجيل القادم.

● المسرحية إخراج : رامى أمام

وقد نجح بالفعل بالحفاظ على نبض المسرحية لتعيش فى إطار «الفصل الواحد المحبوك» والتى تفسر سرعة أحداثها ربط المشاهد وتشوقه للمتابعة.

كما يحسب له أيضا تنوع تشكيل الأداء الخاص بكل ممثل فى إطار واحد... وهم «القرع» رغم وجود عدد كبير من الشخصيات «القرع» فى الجزيرة وكل واحد مختلف الزداء فى إطار القرعنة... مع الاحتفاظ بالعنصر الكوميدى مع الجدية والرمز غير الفج.

● سينوجرافيا ... إبراهيم الفو وهو المتميز بالتوازنات التشكيلية فى «الحركة».

● تأليف : عبدالفتاح البلتاجى.

فى تصويرى - وقد أكون مخطئة - أن هذا العمل من اعداد وتمصير بشكل جيد جدا... وربما تم فيه بعض التعديلات . لأن هذا اللون من الكتابة كبنائية مسرح.. من أصعب ألوان الكتابة المسرحية بل المفروض أن يجيء بعد كتابة طويلة للمسرح.. ولا يقلل من العمل أن يكون اعدادا لترجمة وتمصير جيد حتى نحتفظ بالقواعد الأساسية لأى عمل فنى.. كطليعة جديدة فى المسرح المصرى.

● أهل الجزيرة من الممثلين

لا أستطيع هنا أن أقول تميز فلان أو فلانة لأنهم جميعا تربطهم روابط حب حقيقى للعمل ومساندة لنجاحه بتفوق كأداء وهم فى النهاية أداة التوصيل الحقيقى.

● خالد سرحان.. مدير المستشفى ورئيس الجزيرة.. وهو الشاب الجميل الرفيع صاحب الصوت الهادىء.. والذى تصورت أنه يصلح لأدوار «الجان بريميير» فقط.. وفوجئت به «غول» على المسرح بصوت مرعب وعينان مبحلقتان فى الفضاء ليرسم صورة الغبى القوى العنيف..

وكان توجهه للجمهور مرة واحدة تكفى «للمعاصرة» الممكنة أما التوجه كثيرا.. فقد منحنا بعض الذعر.

● وفاء الفخرانى... شديدة التميز.. حركة وصوت..

● محمد العيسوى.. كفاءة مدرية..

● أحمد عبدالمنعم.. الطبيب والموظف بأدائه الجيد إلى درجة أن يشدك للتعاطف معه «كدور».

- عصام مصطفى.. وهذه الشقاوة والبراءة التى يمنحها وجهة الطفل..
- شيماء شعلان .. لها قوة حضور.
- تامر محمد عبدالمنعم... أبو الفتوح الكاشف بدهشته الطبيعية.
- خالد شبل... قدرة على أن يشرك أو يسرق المشاهدة..
- محمد الحسينى، وسام الدجوى، مدحت عطا الله، تامر نصير، إيمان البراء، دعاء علام، أحمد شمس..

كلهم وللحق مجموعة شديدة التميز.. مؤتلفة وهذا أهم.. ولذلك أطرح عليهم تكوين فرقة - بقرض حسن، أو بأسهم.. حتى يستطيعوا أن يقفوا على أقدامهم تجاريا.. وفنيا.. بإمكانياتهم الخاصة وأعتقد أنهم يملكون هذه الإمكانية وضم بعض العناصر الأخرى.

مثل هذه المجاميع هى أساس حركة نجاح المسرح والفرق الجديدة.. سواء فى الجامعات فى الخارج أو الفرق الخاصة التجارية صاحبة النجاح والشهرة.

الأخبار ٢٦/١٠/٩٨/عدد ١٤٥٠٤

حلم المستقبل... الذي مات فى مسرح

د. حمدى الجابرى

فى مسرحية «جزيرة القرع» يؤكد فريق الشباب، أن هذا الجيل يستحق أن ينتزع استقلاله والحديث عنه، لأنه واثق من نفسه.

منذ أسابيع شاهدت رامى عادل إمام ممثلا فى مسرحية على الزيبق وتوقعت أن تنهال عليه سهام النقد ولكن لحسن حظه كممثل لم يستمر عرض المسرحية، وفى حوار لرامى مع مدير الفرقة فهمى الخولى حول استكمال عرض المسرحية شعرت فى حديثه بنغمة استقلال حادة تكاد تصل للتنصل من والده النجم الكبير لذلك قسوت عليه بتذكيره أنه ماجد مكانه على المسرح إلا لأنه ابن عادل إمام.. وحتى لا تزداد تعاستى بما تصورت أنه عقوق الأبناء قررت عدم مشاهدة مسرحية «جزيرة القرع» التى أخرجها رامى أمام لمسرح الهناجر ولكن دعوة حارة من خالد سمير سرحان الذى حملته فى «اللغة» قادتنى لمشاهدة المسرحية وأنا اتوقع مشاهدة لعب عيال قادهم «الدلع» إلى تصور

أن مسرحيتهم تحمل دعوة لايقاظ مصر كما كتب المخرج فى البرنامج المطبوع.. وبعد انتهاء المسرحية أدركت كم كنت سيىء الظن بأفكار وأحلام هذا الجيل الذى أثبت بالمسرحية أنه يستحق انتزاع استقلاله والحديث عنه بكل حدة لأنه ليس عقوقا وإنما ثقة بالنفس تستحق الاحترام..

«جزيرة القرع» تضع أمامنا مباشرة بعد مشهد افتتاحى أنماطا مبالغا فيها لمجتمع مستشفى فاسد يضيع فيه العلم والعلماء ويدفع المرضى ثمن الجهل والجشع واللامبالاة.. ويتعمد المشهد اثارة الضحك على الشخصية والسلوك والموقف رغم أنه يحمل كل معانى ضياع الإنسان والعلم الذى يؤكده سفر وهرب الطبيب العالم ... الإنسان ... الذى ينجو بنفسه من المستشفى وتجاره الجهلة لتسقط الطائرة ويهلك من فيها ويظل وحيدا على جزيرة مجهولة كل أهلها من «القرع» .. وقبل أن يسترسل الذهن فى المقارنة بين الموقف الجديد والمسرحية القديمة «سنة مع الشغل اللذيذ» أو أصلها الأجنبى نكتشف التشابه الكبير بين أنماط المستشفى فى المشهد الأول وأنماط أهل الجزيرة.. فهم نفس الأشخاص والأفكار.. ورغم عدم وجود فارق زمنى يتضح أن النقلة إلى الجزيرة إنما هى تعميق متعمد لما تم طرحه بشكل هزلى فى المشهد السابق.. فالجميع هنا وهناك فقد إنسانيته ومبررات حياته يفتقد للحلم والضمير والأمل واللامبالاة بأى شىء مما حول أهل الجزيرة إلى مسوخ شائهة فساد حاكم الجزيرة وبطانته فهذا شعب أصابته لعنة فقدان القيمة فأصبح لا يبالى بفساد السلطة واعلامه المشوه وأيضا فساد العلاقات والأخلاقيات والقيم التى حولت شعب الجزيرة إلى أحجار وأن كانت تتحرك إلا أنها لا تموت ولا تشعر ولا تملك نقطة دماء أو أية مشاعر! ودلالة التحول الكامل هى فقدان الإنسان لشعر رأسه يحرص «أبو شعرة» على بقاء الشعرة الوحيدة التى يملكها حرصه على حياته حتى لا ينضم إلى القطيع فاقد الاحساس والأمل والحياة..

وبالطبع كان يمكن للمخرج استثمار التناقض بين الطبيب الإنسان الهارب وبين أهل الجزيرة فى اثارة الضحك الحتمى الناتج عن المفارقة الشكلية واللفظية والسلوكية التى يحتوى عليها نص المؤلف الشاب عبدالفتاح يسرى ولكن لأن هدف الشباب كان أكبر من هذا النجاح السهل لذلك تابعوا بجدية شديدة تقديم تصورهم لعالمهم المسرحى المتخيل الذى يحمل كل علامات التحذير لمجتمع المستشفى السابق عرضه.. ولنا .. ولأنه عالم يؤدى إلى الفناء كان لابد أن ينتصر النموذج الإنسانى الذى تحكمه القيم الإنسانية وهو

الطبيب الهارب من جزيرة فاسدة إلى جزيرة أخرى أكثر فسادا ويمكن أن تستمر فيهما معا الحياة.. ولذلك يظهر الأمل فى النموذج البرىء الذى يكتمل تلوثه بأفكار وأخلاقيات «القرعان التى تجسده ابنة حاكم الجزيرة التى أنقذت الطبيب بعد سقوط الطائرة فانقذهم من الغرق من مستنقع الجهل والتخلف والكذب واللامبالاة وانعدام القيمة الذى غرق فيه أهل جزيرة القرع..

لاشك أن تجسيد ذلك الموقف - السلوك.. الحلم.. القيمة أمر بالغ الصعوبة خاصة مع التكرار الحتمى للشخصيات المتماثلة فى الجزيرة وهو ما كان يمكن أن يؤدى إلى الرتابة والملل ولكن الحماس المتدفق للشباب وديكور وملابس واضاءة إبراهيم الفوى المبهر وتوظيف رامى أمام لعناصر العرض وتحكمه فى ايقاعه السريع قد دل على امتلاكه لأدواته كمخرج قادر على التشكيل فى الفراغ بالضوء والديكور وأجساد الممثلين والجملة الموسيقية الراقصة والمناقضة أحيانا للمشهد المأسوى والتى تؤكد على ضرورة انتباه المشاهد لمضمون ما يراه ولا يكفى بالاندماج والتوحد معه أو الضحك عليه وكان حالة الوعى العقلى للمشاهد هى الهدف النهائى وأن تم تقديمها فى اطار ينتزع الضحك بالحركة وطريقة الأداء والتكرار وكلها عناصر أحسن المخرج توظيفها فظهر كمخرج متميز فى أولى مسرحياته تعكس صورته كممثل فى على الزيبق..

وإذا كان التعامل مع شباب الهواة بشكل مشكلة للمخرج المحترف فإن تميز المجموعة قد ساعد المخرج على تحقيق حلمه المسرحى بحماسهم المطلق لاثبات الذات كمواهب ستحتل مكانها كعناصر محترفة مثل الموهوب خالد سمير سحان وتامر محمد عبدالمنعم والمجموعة وفاء الفخرانى - محمد سلامة - محمد العيسوى - إيمان البراء - عصام مصطفى - أحمد عبدالمنعم - دعاء علام - مدحت عطا الله - خالد شبل - وسام رضا - محمد الحسينى - عماد بركات - شيماء شعلان - تامر ناصر - مصطفى يوسف - أحمد شمس وجميعهم مع المؤلف عبدالفتاح يسرى يقدمون الدليل العملى على أن شبابنا أكبر وأعمق وأكثر نضجا فى الصورة اللامبالية التى يعبرون عليها.. وهل بعد الدعوة الصارخة «أصحى يا مصر» يمكن اتهامهم باللامبالاة؟

تبقى الاشارة إلى أهمية الأختضان الحقيقى لابداعات شباب مصر فى كل مكان لذواتهم ولأنهم يحملون حلم المستقبل الذى مات فى مسرح الدولة وفرقه لتأتى الدكتورة هدى وصفى فى مسرح الهناجر لتؤكد بمثل هذه المسرحية حتمية نجاح الشباب مهما

فعل المنتفعون الذين يدعون دعمهم الكامل للشباب بينما الفرقة الرسمية الوحيدة للشباب في مصر .. بلا مسرح!! فهل أصبحنا في «جزيرة القرع» المسرحي؟!

الوفد ٢٩/١٠/٩٨/عدد ٧٦٦

«جريزة القرع» عرض أبدعه الأبناء وظلمه الآباء

حازم شحاتة

اشترك ثلاثة (أو أربعة) من أبناء وجهاء القوم ونجوم المجتمع في صياغة العرض المسرحي (جزيرة القرع) الذي يقدمه مركز الهناجر للفنون، فنشأ حاجز من الحرج والخوف من شبهة المجاملة والمصلحة، كما تولد شعور بأن هؤلاء الأبنآء حصلوا على فرصتهم مجاملة لأبائهم. وبين هذا وذاك ظلم هذا العرض لأنه حرم من مناقشة موضوعية، هو في حد ذاته فقد طغى الموقف الآبائي (خارج المسرح) على رؤية الجانب الفني (عالم الخشبة) وحوكم الأبناء لأن عملهم لم يكن فذا أو مجاوز للسائد أو عبقريا ليبرروا فرصتهم قياسا على موقع آبائهم وهو موقف قد نعود إليه.

جزيرة فانتازية

لقد صاغ عبد الفتاح البلتاجي (كاتبا) وإبراهيم الفو (سينوجرافر) ورامي عادل إمام (مخرجا) ومجموعة من فتية الجامعة وفتياتها (تمثيلا) عالما مسرحيا يقوم على تجسيد عدد من الاستعارات الشعبية والأمثال مثل اللي اختشوا ماتوا و« وشه مكسوف» وما«عندوش دم» ، جلده تخين فصنعوا جزيرية فانتازية لا يموت أهلها، ولا تجرحهم السكين ولا ينزفون دما لأي سبب وأقنعونا بمنطقية هذا اللامنطق (عبث) أو واقعية سحرية أو سمها ما شئت فصنعوا بذلك خيالا شعبيا نبضت به الخشبة بالحيوية ولكشف هذا الواقع الفانتازي يهبط الطبيب أبوالفتوح الكاشف (قام بدوره تامر محمد عبد المنعم) فيصبح أعجوبة، وتتقدم المسرحية بسبب هذا التناقض الذي لا يحله سوى الموت.

ولكن الطبيب ينجح في تغيير ابنة الحاكم (قامت بدورها وسام الدجوى) ويزرع بداخلها المشاعر ويتزوجها فيجيء مولودهما بشارة لتغيير الوضع القائم ، وبذلك يخلق

الكاتب عبثه المصرى الخاص رغم استفادته من عبث يونسكو ومحاكاته للباترون الدرامي في مسرحية الخراتيت بالتحديد.

وقد أتاحت هذه المعالجة البسيطة للمشكلة أسلوبا شعبيا فى الشكل فالسينوغرافيا تعتمد على الوحدات الإيحائية حيث يصمم عرشه حاكم الجزيرة وكأنه عرش زعيم قبيلة بدائية لم تصبها الحضارة بعد فيسهم فى خلق رؤية موازية هى أن الحضارة تساوى المشاعر الإنسانية وأن البلادة تخرج أى مجتمع من سياق العصر. كذلك يصمم الملابس دون أن تشير إلى زمن محدد، وإن كانت تميل إلى ملابس الفلاح الفرعوني والكهنة المصريين ساعد على ذلك حلق الشعر بالكامل وجملة (٥ آلاف سنة) التى تتردد لتشير إلى الزمن الذى عاشه أهل الجزيرة دون موت والهرم الذى تحول إلى بطيخة.

مقاومة التردى

وقد انقسم العرض إلى جزءين الأول يدور داخل مستشفى يسيطر عليها الجهلاء والمحاسيب حتى إن مدير المستشفى يضرب الطبيب داخل غرفة العمليات (إشارة إلى حادثة معاصرة) والجزء الثانى هو الجزيرة ويربط بين الجزءين عنصر مادى هو (د. أبوالفتوح) الذى يقاوم حالة التردى فى الجزءين، وعنصر معنوى هو إحساس د. أبوالفتوح بأنه يعيش فى زمن كابوس وليس فى زمن واقعى خاصة أن شخصيات الجزيرة تشبه شخصيات المستشفى (الممثلون أنفسهم فى الجزءين) ولكن هذا الخط المعنوى استبعده الكاتب والمخرج بسرعة ولم يؤكد عليه لتحقيق أكبر قدر من إحكام الاستعارة وبالتالى ضمان قوة التأثير. وإذا كان الطبيب لم ينجح فى مواجهة فساد المستشفى فى الجزء الأول فهرب إلى الخارج فقد استطاع أن يجد الحيلة التى يقاوم بها بلاده أهل الجزيرة فى الجزء الثانى ليرتد هذا الحل (عن طريق الجمهور) إلى الجزء الأول وبذلك رأى المؤلف والمخرج أنه لا حاجة للعودة إلى الحزء الأول مرة أخرى حتى لا يسقط فى التعليمية ولكن الغرض التعليمى كامن فى صلب النص إذ ما حاجتنانحن الجمهور نحن الجمهور إلى الجزء الأول. فالجزء الثانى (المشبه به) يحيل إلى الواقع (المشبه) خارج الخشبة أى واقع الجمهور، ولكن أظن أن الجزء الأول يخدم الحبكة فهو يبرر وجود الطبيب على مثل هذه الجزيرة. ولكنه مبرر طويل نسبيا.

أداء نمطى

وقد استخدم المخرج أسلوب الإيحاء الشعبى فى قطع الديكور وحركة الممثلين واستخدام الإضاءة فى أضيق الحدود لتحديد الانتقالات الزمنية والمكانية مع ستارتين ملونتين يقسم بهما مناطق الخشبة كما درب الممثلين على الإرتجال والأداء النمطى الذى يقترب أحيانا من الأداء العرائسى (الدمى) وحول الأمر كله إلى كوميديا لاذعة، وكان حريصا على توضيح الفرق بين الغرباء وأهل الجزيرة فى طريقة الحديث وحركة الجسم، وإن ظهر ذلك بشكل أفضل فى أداء الموهبة الكبيرة (أحمد شمس) الذى زحف القرع على شعره بسبب اندماجه مع أهل الجزيرة (عدا شعرة) وشعرتين فى مقدمة رأسه) وبذلك جمع أداؤه بين الحيوية والآلية بنسب منضبطة دون نمطية، فقد يميل إلى الحيوية فى حالة المقاومة وإلى الآلية فى حالة اليأس.

العرض يتسم بالبساطة فى الشكل والرؤية، ولكنه يفتقد إلى عمق الرؤية الشعبية التى تطل علينا من فنون الجماعة الشعبية فى حكايتهم ومواويلهم البسيطة (فلا تعارض بين البساطة والعمق) وحالة البلادة لا تكون بالمشاعر الطيبة وإنما بمعرفة أسبابها وهو ما لم يحاول العرض أن يبحثه فوقع فى سذاجة اتهام الشعب المصرى كله طوال تاريخه بالبلادة واللامبالاة، وهو رأى شائع بين هواة المثقفين والناقمين على واقعهم من غير وعى به.

واتساقا مع دعوة العرض التى تدين عبارة مش إشكال التى نواجه بها كل شيء نعود إلى الموقف الذى ظلم به العرض، فقد نشأ إحساس لدى شباب المسرحيين بعدم العدالة فى توزيع الفرص فى مسارح الدولة.

فالبعض يخرج مسرحيتين وثلاثة فى الموسم الواحد والبعض الآخر يطرق الأبواب عدة سنين وذلك بسبب سياسة الاختيار الفردى التى تسود مسارح الدولة (ومنها مسرح الهناجر) فى غياب مكتب فنى أو خطة معلنة، ولكن هذا موضوع شرحه يطول وقد نعود إليه فى سياق الجدل الدائر الآن، ولكن ما يهمنا الآن هو ذلك الشعور الذى يعانيه شباب المسرحيين واقتناعهم بأن الاختيارات شخصية ولا تستند كثيراً على أسس موضوعية.

الأهالى ١١/١١/٩٨/عدد ٨٩٥

انفجار.. ولغة الجسد

عبدالغني داود

في عرض «انفجار» الذى يقدمه مركز الهناجر للفنون كتب «عرفة محمد» سيناريو للعرض وليس نصا مسرحيا بالمعنى التقليدى أخرجه نبيل أمين وتتجمع فيه فنون الموسيقى والغناء والتعبير الحركى والأداء التمثيلى ليقدم لنا خطابا سياسيا وإنسانيا غير مباشر.. حيث تتدفق الصور والعلامات الأيقونية كتدفق تداعيات اللاشعور دون رابط ذهنى واضح. ولكنه على مدى ساعة ونصف الساعة يقدم حالات شعورية متنوعة.. من الحلم إلى الكابوس .. ومن الفرح إلى الحزن .. من مشاهد الحياة اليومية التى تتنوع فيها أشكال البشر من أصحاب الحرف فى حى شعبى.

وإن كان الديكور (لأحمد فارس) ومنهج الأداء ومنطق الحوار. يتخذ أشكالا تجريدية تشير إلى المعنى دون تفاصيل محددة وكل هذه الصور تجسدها أجساد وإيماءات وحركات وإشارات فريق من الممثلين الحركيين المدربين تدريبا جيدا ويضم (محمد مكاوى، ثريا حشمت، محمد سعيد، رضا صابر، آمال عثمان، أحمد فاروق، محمد عبد السلام وآمنة أبوبكر، أسامة عبد الرؤوف، هانى اسماعيل، حسام محمد، محمد مصطفى، حازم أحمد، وسيم خالد) وصمم الديكور أحمد فارس بنفس المنهج الإختزالى الذى يكتفى بصنع الإيحاء بالمكان بناسه وجوه وبملابسهم ذات الدلالة الشعبية، وإن كان الزمان هنا مطلق غير محدد. حيث يعتمد المخرج على هذا الفريق لكى تتوالى اللوحات فى حالة حركة ودوران حتى ولو كان الدوران فى دائرة مفرغة.

ويظل مركز الثقل فى لوحات العرض أطولها.. وهى لوحة اسميها لوحة الحنين إلى الماضى ودلالاته الإيحائية والإشارية.. سواء بعلامات لفظية تتجسد فى غناء سيد درويش.. بل وفى مونولوج اسماعيل يس وحركاته النمطية المعروفة كممثل هزلى، وأغانى الزمن السعيد الجادة التى تتنافر مع أغنيات هذه الأيام المليئة بالابتذال والسخف وافتقادها للطرب وللمعنى والمضمون والمليئة بالحركة العبثية واللوحة الثانية هى تلك اللوحة التى يمكن أن نطلق عليها (لوحة الكوابيس). حيث يصور إثنين من العشاق وكأنهما يسيران فى حديقة. وكلما اقتربا من زهرة انفتحت عليهما تكاد تلتهمهم بأنيابهما. أو كان الشجيرات والزهور مسمومة وتحولت إلى ثعابين وحيات ووحوش مفترسة

ومخيفة.. ولكن تظل اللوحات بلا رابط. يظللها الإبهام والغموض وافتقاد المعنى الواضح لاعتمادها على لغة اللاشعور المختلطة والمتشابكة والتى هى أقرب إلى الهذيان.

ومشكلة هذا النوع من العروض، وهى ما يطلقون عليه المسرح الراقص أو المسرح الحركى أو مسرح لغة الجسد أنها لا يبقى منها فى ذهن المتفرج شيء يمكن التوقف عنه أو تأمله والتفكير فيه. فهى عروض تتلاشى بمجرد إنتهاء مدة عرضها، ولا تقيم فى ذهن أو مخيلة المتفرج شيء يمكن التوقف عنه أو تأمله والتفكير فيه. فهى عروض تتلاشى بمجرد انتهاء مدة عرضها، ولا تقيم فى ذهن أو مخيلة المتفرج جدلا أو حوارا.. حيث أنه بإنتهائها ينتهى العرض المسرحى.. لأن العرض المسرحى الجاد . فى تصورى – هو ذلك الذى يبدأ بعد نزول الستار . أى ذلك الذى يحيا ويعيش فى وجدانك وعقلك تحاوره وتجادله ويحاورك ويجادلك بعد الخروج منه لفترات ربما تطول أو تقصر. وكم أتعاطف كثيرا مع ذلك المخرج الموهوب (نبيل أمين) الذى يجيد كثيرا لغة خشبة المسرح ويبرع فيها. ويعرف كيف يحقق التكوينات الجمالية البديعة بأجساد البشر وبتصميم المشهد بما يحتويه للفضاء المسرحى بما يحتويه الإضاءة والديكور وأجساد الممثلين، ويجيد خلق عرض مسرحى حى. لكنه – هنا – لا يعنيه المضمون أو المعنى أو الخطاب.. فيظل معزولا عن التلاقى ومد الجسور مع المتلقى.. من هنا ينطبق على مثل هذه العروض تعدد التفاسير وتنوعها ، ومثال على ذلك تفسير د. هدى وصفى – التى ترعى هذه التجربة – بأن هذا العرض يقدم الإنفجار بأكثر من مدلول لذات الكلمة – إنفجار الحروب. العلاقات الإنسانية. وحتى الإنفجار فى الفن – ورغم تعدد التفاسير يظل الإبهام والغموض يظلل العرض الذى لا يحمل فى تصورى سوى دفقات لا شعورية قد تكون كافية كتمهيد لعرض قادم فى تجربة أكثر اكتمالا.

يبقى أن ننوه بالممثل الذى قام بدور الممثل الهزلى (اسماعيل يس) فى لوحة الحنين إلى الماضى .. فهو يقلد اسماعيل يس بأسلوب حى يعطى الحركة والكلمة والإيماءة والإشارة والضحكة وحركة الجسد والرأس دلالات واضحة. ودون أن يقلد الممثل الضاحك تقليدا أعمى كصور الكربون الخالية من الحياة أو الصورة الفوتوغرافية الساكنة والجامدة، التى تضفى الروح والجسد. وتفاوتت قدرات بقية الفريق.. لكنهم كجهد جماعى استطاعوا أن يقدموا نموذجا للإنضباط الحركى والتعبيرى، رغم أنهم ممثلون فقط وليسوا راقصين . وذلك بفضل مخرج ناضج يعى كيف يطور الأداء الحركى للممثل بأسلوب لذا فالفرقة فى

حاجة إلى مزيد من الرعاية والدعم حتى تتطور إمكانياتها وتنضج لتقدم مزيدا من التجارب الأكثر اكتمالا.

الأهرام المسائى ٣٠/١١/٩٨/عدد ٢٧٧٣

«خالتي صفية والدير»

د. حسن عطية

يقدم مسرح أو مركز الهناجر حاليا مسرحية «خالتى صفية والدير» المأخوذة عن واحدة من أعمق وأجمل الروايات المصرية والتى تحمل نفس الإسم لكاتب بالغ الحساسية بهاء طاهر. فعلا هذه الرواية استطاع مؤلفها أن يقدم فيها نسيجا غريبا وفريدا لمشاعر مختلفة ومتباينة الحب.. الغيرة.. الثأر.. التآخى بين المسلم والمسيحى على أرض الوطن الذى هو مصر وكل هذا دون ضجيج أو باللغة الدارجة «زعيق» فكل هذه المشاعر المختلفة ضمها فى ضفيرة واحدة تعيش معها ويصعب عليك أن تذكر من منها الأهم ومن الأساسى ومن الهامشى.. كلها أسباب تقدم رواية

عن هذه الرواية يقدم مركز الهناجر مسرحيته الناجحة «خالتى صفية والدير» والتى كانت الشاشة الصغيرة قد قدمتها فى مسلسل ناجح أيضا، وهو وضع طبيعى ما دام الأساس، أو كما يقال الورق المكتوب عاليا وجيدا بل متميزا

هذه الثنائية الوجدانية، التى تعرض لها علم النفس التحليلى، هى أساس فكرة رواية بهاء طاهر الرائعة «خالتى صفية.. والدير» والتى يقدمها مسرحيا حاليا (مركز الهناجر للفنون) من إعداد درامى للكاتب سعيد حجاج وصياغة للهجة النص الصعيدية وأشعار المخرج يس الضوى ومن إخراج «ناصر عبد المنعم» غير أن الفكرة وحدها لا تصنع عملا فنيا روائيا كان أم مسرحيا، وإنما البناء الفنى المتماسك هو الذى يجسد هذه الفكرة ويمنحها خصوصيتها والرؤية الثاقبة هى التى تصبغ من هذا البناء الفنى وجودا جماليا راقيا، قريبة من مدينة الأقصر لتكون موطنا لوقائع عمله الروائى. والتى تجرى خلال عقد الستينيات تأخذ من كل الواقع كل تفاصيله، لكنها تصنع لنفسها عالما آخر، له وجوده الخاص، ومذاقه المتميز، ورغم امتداد زمن الرواية المتأرجح بين الماضى والحاضر إلى ما يقرب من خمسة عشر عاما، إلا أن أحداثها قليلة ومتسارعة الوقوع الفتاة الجميلة

«صفية» عاشقة لقريبها الفتى «حربى» عشقا مكبوتا بالصدر، بفعل التقاليد والأعراف ومنظومة القيم التى تفرض على البنت الصعيدية ألا تبوح بحبها فخفق القلب عار يجب أن يدارى بالصدور والزواج قدر إما أن يحمل للبنت الخير إذا ما تصادف ورأى الأهل تزويجها ممن تعشقه سرا، أو أن يكون قدرا أحمق الخطى فيجرفها بعيدا عن من تحب، ويلقى بها فى جحيم لا رحمة فيه، ولقد كان القدر الأساسى أكثر قسوة على «صفية» من أى قدر آخر فهو صنيع الإنسان نفسه وشعوره بالتدنى أمام التفاوت الاجتماعى الحادث فى المجتمع فالمحبوب «حربى» لم ينتبه عمدا لعاشقته المتيمة به ورآها أعلى منزلة منه ورأى فى العجوز الثرى الأحق فى الزواج بها، كما أنه لم يتوقف عند هذا الحد بل ذهب إلى مصاحبته لطلب يدها من أبيها، وكأنه يقدم لها قاتلها بيده ظلت «صفية» أن المحبوب «حربى» قادم إلى بيتها ليطلب يدها هى، خاصة أن الجميع بالبيت كان لديه احساس كامن بأن صفية لحربى وأن العجوز الثرى (البك القنصل) ليس إلا رفيق مصاحب ومدعم له فى طلب الزواج ومن قبل أن تعلم بحقيقة مجىء «حربى» قالت لأبيها أنها توافق على الزواج به، إلا أنها تكتشف طالب يدها هو (البك القنصل) لا «حربى» فتندلع بأعماقها نار الكراهية وينقلب الحب الجارف لحقد لا نهاية له، فتقبل على الفور الزواج من (القنصل) رغبة فى إيذاء النفس المجروحة بيدها هى وتضمر بداخلها رغبة عميقة فى الانتقام ممن خذلها، ورفض حبها العميق.

الرواية ممسرحة

صحيح أن الرواية قد أخفت حتى نهاية الرواية عن قارئها وعن راويها السارد لأحداثها معلومة اندفاع «صفية» فى التعبير عن حبها لفتاها وقبولها المبدئى الاقتران به مستثيرة فى الملتقى روح البحث عن السبب الكامن وراء رغبة «صفية» فى التنكيل بالفتى «حربى» بداية من زرع بذور الكراهية فى نفس القنصل وإيهامه بأن حربى يريد قتل ابنها منه، الطفل «حسان» مما أدى لطرده من رحمة (القنصل) أرضه، ثم مطاردته بالإهانة إلى درجة (التجريس) والضرب المبرح والذى لم يملك أمامه «حربى» شيئا غير قتل (القنصل) والسجن لسنوات عشر، وهو ما أدى لزيادة جرعة الكراهية لدى «صفية» ودفعها لتربية ابنها على ضرورة الانتقام من «حربى» ثأرا من قاتل أبيه، وفقا للأعراف المتوارثة والسعى المستمر وراء «حربى» حتى بعد خروجه من السجن واضطراره للالتجاء إلى دير القرية للاحتماء به.

التزم المعد المسرحي بالبناء الروائي ووقائعه وحركة أحداثه، وراح ينسج بنية مسرحية قوامها الحوار، محاولا التخلص إلى حد كبير من مناطق السرد بها، لكنه لم يستطع أن يهرب من شخصية الراوى (الشاب) الذى يتدخل بين الحين والآخر فى مجرى الحدث ليحدثنا بلغة عربية فصحى، عما يحدث باعتباره استدعاء مسرحيا لحكاية حدثت فى الزمن الماضى تاركا للحدث نفسه إمكانية التجسد أمامنا، وفق رؤية المخرج، بأسلوب النقلات السينمائية السريعة حينا، وقد تفوق فيها كثيرا ، وبأسلوب الانتقالات المسرحية التقليدية المعتمدة على الانتقال بإطفاء الأنوار ثم إعادتها مرة أخرى أحيانا كثيرة وهو ما أبطأ إلى حد كبير ايقاع العمل المتدفق، والذى يحمل عبقا تراجيديا ينطلق من أرضية مصرية، وتخاطب متلقيها بذات لغته، وتعى تلك العلاقة المتفاعلة بين اللهجة الصعيدية والحدث ذاته المغروس فى طين التربة الصعيدية وهو ما يقدم للمبدع المصرى مادة (محلية) خاصة، تفجر بين يديه ينابيع التراجيديا الفوارة.

ورغم أن المفهوم الكلاسيكى للتراجيديا قد انتهى منذ ما يقرب من قرنين من الزمان إلا أن (روح) التراجيديا الخالصة، ما زالت سارية فى كل عمل متميز، ولا ترتبط تلك الروح بالأساطير والمآسى الاغريقية القديمة، وإنما هى تنبع من أرض كل وطن هكذا خلقت أمريكا اللاتينية (الأيبيرية) أعمالا تراچيدية حديثة على يد ماركيز وفوينتس وغيرهما، وهكذا نجح الروائى الراحل «يحيى الطاهر عبدالله» والشاعر «عبد الرحمن الأبنودى» والبناء الأعظم «بهاء طاهر» فى انجاز أعمال تتضوع بروح التراجيديا دون أن تغادر أرضها لتقلد الآخرين فى فضاء مسرحى صاغه مصمم الديكور «محيى فهمى» شاغلا عمقه بوابة الدير بالوسط ومجموعة من (البانوهات) المتداخلة والممثلة لبيوت القرية على يمين ويسار الدار، مؤكدا على الدورالهام لهذا الدير، والذى بدأ فى المشاهد الأولى وكأنه مجرد حكاية موازية لحكاية الخالة «صفية» إلى أن لجأ إليه «حربى» عقب خروجه» مريضا من السجن ليصبح الملاذ والأمن لذلك الرجل المطارد بالحقد والرغبة المزدوجة فى الانتقام، فهو قاتل (القنصل) ماديا، وقاتل «صفية» قبله معنويا، ومن ثم أن يموت مريضا بأرض الدير، حتى تسقط «صفية» ملتاثة لأنها لم تقتله بيدها، وتنهش كبده كما فعلت «هند» بكبد «حمزة» عم الرسول ﷺ وهى التياثها ينفلت اللسان منها معلنا معلومة عشقها لحربى وموافقتها على الاقتران به قبيل اكتشافها أن القادم للزواج بها هو (القنصل) لا «حربى».

دراما نمطية

وقد نجحت الموهبة الشابة «داليا إبراهيم» فى تجسيد ذلك الدور المركب لشخصية «صفية»، واستطاعت أن تنتقل بسهولة بين حالة الفرح والزهو بالجسد الفوار تحت الفستان الأحمر، وحالة الحزن والكراهية الملتفة بالسواد والعطشى للانتقام وكأنها «هند» العربية أو «اليكترا» الغريقية، وحتى فى لوثتها الأخيرة لم تسقط تماما فى هوة النمطية المتكررة فى حالة الجنون وقد مالت أحيانا نحوها، وهو ما يتطلب منها المزيد من الدراسة المتعمقة لفن المسرح ومدارسه المختلفة وتدريب الصوت وتقويته، لكى يمكننا قريبا الفوز «بسناء جميل» جديدة مسرحيا و«فاتن حمامة» متجددة سينمائيا، وهو الأمر ذاته مع «محمود عبد الغنى» والذى قام بدور حربى اللاهى عن حب «صفية» له، والعيش فى تجربة عاطفية مع الغجرية «آمونة» بحسب أنها المتساوية اجتماعيا معه، وقد كشف «محمود» عن موهبة بحاجة إلى الصقل والتفرد، رغم عدم مساعدة الدور له، لغياب أبعاد أكثر عمقا للشخصية الدرامية القائم بها، وهو ما يحسب على المعد الذى التقط من النص الروائى وقائعه المادية، دون الغوص فى أبعاده السيكلوجية والتقاط روح التراجيديا التى تحكم حركة الشخصيات فبدت الشخصيات هائمة فى سديم المسرح، أحادية الاتجاه حتى مع شخصية «أمونة» التى قامت بها «إيناس شيحة»، فكان التغير فى حالتها من رقص الغجر الفرح لحزن العاشقة على محبوبتها سريعا وغير معمق، كما كان موقف (المقدس) مماثلا فى بنيته الدرامية النمطية، وأن نجح «خالد صالح» فى تجسيد دوره والكشف عن ذلك الهدوء وتلك السكينة الروحية التى تلف الشخصية وتجعلها حصن أمان وساترا مدافعا عمن يأتمن له واستطاع «محمود عبد الغفار» أن يعبر ببساطة وحنكة عن شخصية أبى صفية المسالم والمحب لابنته و«حربى» معا، دون رغبة فى فرض رأيه عليهما، وكذلك كان حال «أسامة عبد المنعم» (فارس) زعيم المطاريد وصديق «حربى» وأشرف شكرى «حنين» المطارد الخائن ويهوذا الصعيدى، و«طارق كامل» (القنصل) و«شولافة عبد الغفار» (أم صفية) ثم «محمود عزت» (الفتى الراوى شابا) ويوسف ناصر (الفتى صغيرا) فكلهم مواهب كانت بحاجة لشخصيات تكشف أكثر عن جوهرها، داخل عرض متميز، خلخل بعض جوانبه استخدام ملابس أبعد فى خطوطها عن الملابس الأقصرية وأقرب لملابس الشرقية وكرداسة معا، وأيضا استخدام حركات ايقاعية فى مفتتح المسرحية، تعتمد على حركات الرقص النوبية لا الصعيدية.

ولعل مجرد المصادفة أو الظروف هي أن تقدم هذه المسرحية حاليا لترد من خلال الفن على مزاعم الغرب بأن هناك خلافا بين مسلمى وأقباط مصر. فماذا عن المسرحية!!

أعرف من المخرج ناصر عبد المنعم أن كل الممثلين والممثلات تم اختيارهم من خلال ورشة تمت بمركز الهناجر شباب من معاهد وكليات مختلفة جمعهم الاهتمام وحب وهواية التمثيل وبالطبع معنى هذا أننا أمام عمل ليس فيه نجم أو نجمة واحدة ومع هذا يشدك العمل بمنتهى العذوبة والبساطة لتعيش مع أحداث هذه المسرحية التى استشعر جهدا ملحوظا قام به مخرجها فى البداية اختياره لهؤلاء الممثلين والممثلات.. ثم تحريك هذه المجموعة ببساطة أيضا وحرفية مخرج مخضرم وليس مخرجا شابا مثل ناصر عبد المنعم.

الديكور البسيط أيضا ساعده على أن يشد العمل انتباه المتلقى دون تلك البهرجة التى كثيرا ما تفسد على المتفرج أو تلفت نظره للديكور الذى يقف على خشبة المسرح كمن يقول للمتلقى أنا هنا.. إذا ما وقع الديكور فى هذه السنطة فإنه يكون قد ابتعد تماما عن الغرض منه وهو أن يقدم للمتلقى مجرد الإحساس بالمكان والحدث بالصورة التى تجعله يدخل داخل هذا المكان دون أن يشعر والديكور هنا لمحيى فهمى وأكملت دوره مصممة الملابس فايزة نوار لتعيش فى صعيد مصرى بالفعل.

الموسيقى كانت أيضا من عناصر الإخراج الناجحة خاصة كلها آلات إيقاع .. طبلة .. و«الطار» المستخدم كثيرا فى موسيقى الصعيد والموسيقى كانت لباسم العطار الذى استخدم معها صوتين مؤثرين لدينا مسعود ومحمد بشير مع كورال قام فعلا مع هذه الموسيقى بالدور المطلوب مع تلك الأشعار المتميزة للشاب يسى الضوى وبالمناسبة هو أيضا الذى قام بصياغة اللهجة الصعيدية وكان ناجحا فيها تماما.

انتهى لما كان يجب أن أبدأ به وهو الإعداد لأن العمل هو رواية فى الأساس تحولت هنا على يد سعيد حجاج إلى عمل مسرحى وكان موفقا فى هذه المهمة.

الأبطال أو الممثلين كما قلت كلهم من الشباب الذين أشاهدهم للمرة الأولى.. ربما فقط البطلة داليا إبراهيم التى قامت بدور صفية فقد شاهدتها فى دور صغير للغاية فى فيلم «القتل اللذيذ» أمامها كان محمود عبد الغنى فى دور حربى. أو ذلك الفتى الذى توقع بينه وبين زوجها .. أو خاله انتقاما منه لأنها كانت تظن أنه سيتقدم للزواج منها لا أن يتقدم ليزوجها من خاله القنصل.

قدم محمود عبد الغنى الشخصية بصورة جيدة خاصة الجزء الأخير عندما دخل الدير ليحتمى فيه بعد السجن ثم موته فى النهاية.

أيضا خالد مصباح قدم شخصية المقدس بشاى فى صورة متميزة وقدم مشاعر ساكن وحارس الدير عندما يدفعه حنانه الأبوى لاحتضان الشاب الذى يحتمى فيه والذى يصعب بالتالى الوصل إليه لتثأر منه صفية على قتل زوجها ووالد ابنها، وهى تعلم تماما أنه قتله دفاعا عن نفسه وأنه قضى عقوبة السجن عن هذا القتل.

المهم أن هذا الفريق الشاب قد نجح فى أن يقدم عملا مسرحيا جيدا ينتمى إلى المسرح الكلاسيكى.

وهنا أقول أن العمل سواء كان تجريبيا أو كلاسيكيا تقليديا وسواء كان من يقدمه من الشباب أو الشيوخ.. المهم بالفعل أن يستحوذ على المتلقى المتفرج الذى من أجله يخوض المسرح كل تجاربه هذه الحديثة والتقليدية.

«ملحق الأهرام ٢٧/١١/٩٨/عدد ٤٠٨٩٨»

خالتي صفية والدير

رواية حية ومسلسل كئيب ومسرحية خاطفة

زينب منتصر

ماذا يحدث عندما تتقطع السبل للوصول إلى الحبيب.. عندما تقام السدود.. وتوضع المتاريس .. ويصبح الحب عسيراً ومستعصيا.. تنفجر شرارات الغضب.. ويتحول قلب المحب إلى بركان من الكراهية.. يقذف حممه فى وجه من حوله.. يدمر. وينتقم.. ويثأر .. وفى النهاية يدرك وندرك معه أنه إنما مر نفسه منذ البدء .. قبل أن يدمر الآخر.. الذى استعصى قلبه عليه.

هكذا تتشكل العلاقات كالسحب فى سماوات الرواية للكاتب المبدع «بهاء طاهر» فى «خالتى صفية والدير» وتتجسد أمامنا هذه المأساة المفعمة بالألم والشجن والدموع.. وتزداد بروزاً فى مناخ يرنو عليه التسامح والمحبة والمودة الإنسانية.. تلك المفارقة الكبرى.. بين وجه «صفية» فتاة قرية الكرنك الصغيرة التى تتحول من الوداعة إلى

الشراسة ومن الرقة إلى الخشونة ومن العطاء إلى الجحود.. ومن التسامح إلى التعصب والمطالبة بالثأر والتمسك به حتى الرمق الأخير من حياتها.. فى مقابل الوجه المناقض لها «الدير» العتيق الذى يفتح أحضانه للجميع مسلمين ومسيحيين يمد جسورا إنسانية ملؤها الدفء والمودة والمحبة.. بتبادل الهدايا بين أهل القرية فى المواسم والأعياد ليتخلق السؤال من جديد؟ ما الذى دفع فتاة الصعيد الصغيرة إلى أن تتحول على هذا النحو الرهيب؟ وفى المقابل لماذا ظل «الدير» فاتحا أحضانه للجميع .. مسلمين ومسيحيين لافظا العنف والتعصب والغضب».

إن صفية نبتت فى قرية صغيرة.. تقع فى جنوب الصعيد.. الأقصر والتى شيدها الأجداد وقد أحبت صفية جميلة الجميلات «حربى» وأسرته فى نفسها .. ولم يبادلها «حربى» الشاب العفى.. المملوء حيوية وانطلاقا وقوة. منصرفا عنها بمعشوقته الغجرية «أمونة» وهما يمرحان فى الأسواق والحفلات والليالى الملاح وتحت أعين أهل القرية وسمعها ولأن الصب تفضحه عيونه» فقد تعارف الأهل على أن صفية لحربى وحربى لصفية ودوما هناك هاجس داخل قلب فية يروعه.. وبأن حبها المكتوم تغلفه الأحزان.. فهى عندما تنفرد بنفسها وتغنى مرددة أغنية الغجرية «أمونة» «حربى قلبى .. حربى قلبى» تخرج من صدرها مشحونة بنغمات العديد والعويل.. بينما تغنيها «أمونة» على مرأى ومسمع من الناس بأنغام مبهجة ومفرحة ورغم تقارب المسافات بين صفية وحربى .. تجمعهما خيوط قرابة .. وتصب فى أسرة الحاج الذى يؤويها ويربيها مع بناته الأربع وابنه الصبى.. وتقارب الأعمار .. والاتفاق الضمنى بين الأهل على ضرورة ارتباطهما ببعض .. إلا أن حربى يذهب فى غفلة من الزمن لدار صفية ويقابل عمها الحاج ويطلب يدها.. يتهلل وجه الحاج مبتهجا .. لكنه سرعان ما ينطفئ ويتألم لأن «حربى» إنما جاء يطلب يدها لخاله البك. القنصل والذى ينتمى لآل عسران .. أغنياء القرية وأعيانها.. وإذا كان الحاج هو الذى بمثابة الوالد لصفية وحربى معا.. قد أذهلته المفاجأة وألمه المطلب غير العادل من حربى.. خاصة أن البك يكبر صفية بثلاثة أضعاف عمرها.. وقد سبق له الزواج مرة واثنتين!

وترضى صفية «بالقنصل» زوجا لها.. بعد أن تأكدت من أن حربى هو الذى اختاره زوجا لها.. وتتفانى فى خدمة الزوج ورعايته أو هكذا لقنت أيضا منذ الصغر وتنجب له طفلا «حسان» ويبدو أنها كانت تتفانى سرا فى نسج الفخاخ للانتقام من «حربى» ولهذا

سرعان ما ينقلب القنصل على «حربى» وتتحول ثقته فيه إلى نقمة عليه.. وعليها بالأساس.

ومع تتبع هذا الخط الدرامى .. تتبع المأساة مأساة الحب المجهض تحت عباءة فضفاضة من المودة والتسامح والألفة والإخاء.. حيث تنقلب الوجوه عندما تتبدل القلوب وترتع الكراهية عندما ينشب التعصب أظافره فى الصدور.. وتعمى البصائر عندما يتملك الغضب النفوس هكذا كان مصير الثالوث .. صفية ، حربى ، والبك القنصل.. ومن ساروا فى ركابهم من «حنين» ذلك الشقى الصغير وقد شبهوه بيهوذا .. وقد حاول أن يغتال حربى مقابل آلاف الجنيهات .. لكن سرعان ما قتل! وعلى النقيض منه المقدس «بشاى» خادم الدير الأمين.. الذى أحب الناس فبادلوه المحبة .. وعشق الزرع والنبت والفلاحة ومنح فنونها للجميع.

إن هذه الرواية البديعة التى كتبها بهاء طاهر منذ ثمانى سنوات ما تزال نابضة وحية ومتدفقة .. تدعونا لاستجابة معانيها.. وللوقوف أمام بواطن جمالها. والتماس مع قيم نحن أحوج ما نكون إليها الآن.. لنسائل أنفسنا: من أين ينبع التعصب والحقد، والكراهية؟ من أين تجىء السحب الرمادية التى تعصف بأبطالها؟ فى حين يظل الدير متمسكا بالمحبة والتسامح والأمان.. وإذا كانت الرواية قد تحولت إلى مسلسل تليفزيونى منذ سنتين.. وهو من إخراج اسماعيل عبد الحافظ فقد غلبت عليه مسحات من الأحزان المبالغ فيها . مع إضافة شخصيات والإغراق فى تفاصيل ثانوية بعدت عن المعنى العميق للرواية الأصلية فإن المسرحية المأخوذة عنها.. والتى تعرض تحت نفس العنوان خالتى صفية والدير تعالج الأمر على النقيض من المسلسل فهى تلخص أكثر مما تفسر أو تضيف .. ترسم ملامح أكثر مما تعمق مواقف.. تلمح أكثر مما تكثف وتكشف.. وهى تعتمد فى ذلك على مشاهد سريعة خاطفة.. تراكم الأحداث بالصورة والحركة.. مستفيدة بذلك من فن السينما.

المسرحية إخراج ناصر عبد المنعم الذى قام بإخراج عدد من التجارب المسرحية المعدة عن أعمال روائية نذكر منها على سبيل المثال الطوق والإسورة للروائى يحيى الطاهر عبدالله وفى هذا العمل يمتد بتجاربه فى عالم الصعيد المولع به معتمدا على إعداد سعيد حجاج وعلى صياغة اللهجة الصعيدية والأشعار ليحيى الضوى مرتكزا على حركة المجاميع فى مواجهة الحالة الفردية وعلى استحضار الطقوس والاحتفالات الشعبية

مشخصة على خشبة المسرح مثل حفل السبوع للمولود. ورقص الغوازى ونحيب الآرامل .. الأمر الذى التبس على المشاهد .. هل هذه الاحتفالات بأزيائها خاصة بالصعيد وأهله.. أم أنها من وجه بحرى؟

ومن خلال المشاهد السريعة المتلاحقة ورغم محطات الإظلام المتكررة التى تبدد تواصل المتفرج مع ما يحدث على خشبة المسرح إلا أننا تلامسنا مع المأساة المفعمة بالشجن والألم والدموع.. خاصة أمام مشهدين لخصا المعنى بدقة فى إضافة درامية بالغة العمق والدلالة.. مشهد القنصل عندما ينقذف فى اتجاه حربى مملوءا بالحقد والكراهية.. بينما يستقبله حربى كعهده السابق به.. بحب وإمتنان وتقدير.. يصفعه القنصل على وجهه ويأمر حاشيته بأن يجرسوه عاريا وسط أهل القرية.. ويتوسل إليه حربى ويحب على قدميه .. دون فائدة .. وبينما يحاولون أسره بالحبال يندفع حربى بنفس الحبل ليخنق القنصل.. وقد إدى الدور محمود عبد المغنى بفهم واع.

ثم مشهد الختام فى المسرحية.. وبعد أن يموت حربى ميتة ربنا.. والتى طالما رفضتها «صفية» محاولة قتله والثأر منه بشتى السبل وبعد أن تتأكد من أنه مات تلتاث صفية وتظل تهذى .. مذبذبة بين الحقيقة والخيال والأوهام.. وقبل أن تسبح فى أثره .. تردد همسا «قلبى حربى .. يا مى.. حربى قلبى» وقد اتقنته الشابة «داليا إبراهيم» وجاء هذا المشهد كإجابة شافية عن استفهام عريض.. تتردد أصداءه فى الرواية .. دون أن تجيب عنه بشكل مباشر.

أما عن خطوط التماس، والابتعاد بين المسرحية والرواية .. فإن المسرحية ومن خلال ديكورها الذى صممه «محيى فهمى» فقد راعت أن يتواجد الدير فى قلب البيوت فهو يتوسط المسرح .. وتتزاحم على جانبيه بيوت الفلاحين وكأنها تستظل به فى المكان. أما عن الأحداث. فقد بدت كحلية مجملة دون أن نشعر بخصوصيتها وفاعليتها فى الأحداث ونموها وتصاعدها اللهم إلا تبادل الهدايا فى الأعياد .. بين الصبى الذى يأخذ دور الراوى للأحداث ويعلق عليها. وافتراش «حربى» لساحته التماسا للأمان بعد أن أعلنت الحرب عليه صفية.. لكن صور الدير ودوره وفاعليته تظل مرهونة بالرواية.. فرغم بعده عن القرية مسافة نصف ساعة. إلا أنه شاخص على طول الخط فى نمو أحداثها وفى علاقته مع أهل القرية.

وبين الاستفاضة والتطويل فى المسلسل التليفزيونى.. واللهاث والاقتصاد والسرعة فى التجربة المسرحية .. تظل الرواية الأصلية حاملة عبقها الخاص والدفين .. وهى تشى

بعلاقات أهل قرية الكرنك الطيبين الذين عاشوا الحياة فى يسرها وعذوبتها وبساطتها فى جو أشبه بالأساطير فكانت علاقاتهم واضحة.. وبسيطة وصريحة.. ومباشرة ولهذا رأينا الحب والثأر .. والتسامح والكراهية.. لكن بعد عام ٦٧ والهزيمة.. تغير الحال وانعكس على الطريق المؤدى للدير.. فقد ظهر قطاع الطرق الذين كبلوا العلاقات وحدوا من الزيارات . ثم انغمسنا مع وجه «صفية» مقابل وجه الدير.. فأشفقنا عليها لأنها حالة فردية بينما وجه «الدير» حالة عامة لإشاعة التسامح والمحبة والإخاء.. إنها المشاعر الجماعية الحقيقية لأهل الكرنك الذين لا يفرقون بين المسلم والمسيحى وعندما يبرح «حربى» سجنه وهو عليل.. لا يرى مكانا يستدفىء به ويؤمنه سوى الدير.. ثم كان المعنى العام الحقيقى.. وهى وحدة الناس فى امتزاجهم ببعضهم البعض فى تعاونهم وتكافلهم وتراحمهم.. وقد بدا ذلك فى وجه «حربى» فتى القرية .. الذى تميز بالشهامة والوفاء والإخلاص وحب الزرع والبشر على السواء.

أما العزلة والانفصال وبناء الأسوار والاختفاء خلفها.. فهو الذى يخنق الحوار.. وبالتالى يعمق الفواصل والتى تتحول إلى حلافات ثم تناقضات .. ففى الوحدة والامتزاج والتعاون .. يتعزز الفهم ويسود الحب والسلام.

لقد اختار «بهاء طاهر» أن يكتب روايته من منظور طفل أو صبى وقد فسر ذلك بنفسه ذات مرة.. بأن ذلك ارتبط بمحاولة محاكمة الماضى والحاضر معا.. عن طريق العودة إلى التاريخ الحقيقى أو الأسطورى لكن هذا المنظور خلع على رؤية أحداث الرواية مناخا أقرب إلى الحلم.. ولكنه حلم مركب. يتفكك دوما كالدخان فى لحظة ولادته.. وأن الأحلام فى هذه المخيلة لا تنمو.. إنها تولد كبيرة .. لتبقى حية أو تتساقط بعد أن تتصادم ببعضها كالسحب .. مدفوعة بعواصف الواقع المفاجئة.

كان الطريق إلى «الدير» أمنا يقطعه الناس فرادى .. ليلا ونهارا.. ويذهبون ويرجعون.. ثم أصبح أقل أمنا بقطاع طرق صغار يسرقون من الناس أموالهم ثم بقطاع طرق أكبر يسرقون من الناس أحلامهم وإيمانهم ووحدتهم.

ومن حق بهاء طاهر أن يتساءل أو يسائل نفسه «أسأل نفسى إن كان ما زال هناك طفل يحمل الكحك إلى الدير فى علبة بيضاء من الكرتون».

وأسأل نفسى إن كانوا ما زالوا يهدون إلى جيرانهم ذلك البلح المسكر الصغير النوى.. اسألها كثيرا.. هل من حقنا أن نتساءل معه.

«لوركا».. شاعر الفلاحين والحرية ورنين الذهب
مقارنة ظالمة.. بين «يرما ٦٤» و«يرما ٩٨»

أحمد عبدالحميد

فى زمن ندرة الأعمال الجيدة، يبتهج الإنسان عندما يسمع عن مسرح بالقاهرة يقدم أحدى روائع المسرح العالمى، أو عندما يسمع عن شاعر ونجم المسرح الاسبانى فى القرن العشرين .. فريدريكو جارسيا لوركا (١٨٩٨ - ١٩٣٦) فمسرحه - النثر الشعرى - فياض بالشاعرية زاخر بالصدق والإنسانية مناهض للعقم السياسى والديكتاتورية .. مما يتيح لنا فرصة التمييز بين الغث والسمين، بين رنين الذهب وطرقعات الصفيح، بين الإبداع الأصيل والمسرح الكاذب، فإذا أضفنا - نحن كمصريين - ميزة أخرى تحصننا .. إذ أن مسرحياته تكاد تكون قطعة منا، فيها روحنا، وعاداتنا وقيمنا ومشاكلنا .. لهذه الأسباب كانت سعادتى غامرة باختيار زميلنا المتعدد المواهب الناقد «حسن سعد» لمسرحية «لوركا.. يرما» (١٩٣٤) لتقديمها فى قاعة عبد الرحيم الزرقانى بمسرح الأزبكية بعد غياب واحتجاب دام أربع وثلاثين عاما.. منذ أن قدما بمصر لأول مرة من إخراج الفنان القدير كرم مطاوع. المسرحية تتحدث عن «العقم» الخاص والعام، من خلال قلق إمرأة ريفية شابة تزوجت حديثا ولم تنجب وهى ترفض أن تكون «المرأة عقيم» فالمطر - كما تقول - يلين الأحجار ويجعلها تنبت أزهارا.. وفى عروق أى إمرأة من الدم ما يجب أن تمنحه لأربعة أطفال أو خمسة وإلا تحول الدم إلى سموم. ويكون «الله قد تخلى عنها»..

من ناحية أخرى تلقى بالمسئولية كاملة على الرجل، على الزوج، لأنه يمضى فى طريقه مع «القطيع» لا يريد أطفالا ولا يفكر فيهم ويطالبها بالاستسلام للعقم والعيش فى سلام «انه لا يريد أكثر من الحياة».. وعندما يفيض الكيل تتمرد وتحاول البحث عن الخلاص عندئذ يبدأ زوجها فى التشدد معها ويمنعها من مبارحة المنزل، فهو مكان المرأة ومثلما «الزرائب مكان الخراف والبهائم» ويستدعى شقيقتيه، لمراقبتها والحيلولة دون خروجها حرصا على شرف العيلة لكننا نعرف .. وهو أيضا يعرف ذلك فيما بعد.. أن لا أحد يتمسك بالشرف مثلها.. بل عندما ذهبت إلى ضريح إحدى القديسات تلتمس الكرامات وفوجئت بأن الحمل - خلف الضريح - يتم برجل آخر غير زوجها، رفضت ذلك.. رفضت أن تكون «جارية» .. وهى لا ترفض الأطفال غير الشرعيين فحسب، بل ترفض أيضا «التبنى» من أطفال أخوتها .. تريد الطفل من صلبها .. وعندما تبلغ حد

اليأس .. اليأس من تغيير «عقل» زوجها وفكره .. تدرك «ألا جدوى من أن تقاوم بذراع واحدة» فتقتله.

واقعيــة رمزيــة

وهكذا نكتشف أن «يرما» هى المرأة وهى الوطن وأن المسرحية ذات بعدين ظاهر وباطن، ومعنيين قريب وبعيد وندرك أننا أمام تراجيديا واقعية رمزية، ولا يجوز الفصل بينهما، فنتعامل معها من المنظور «الواقعى» فحسب أو نقدمها من خلال تفسير «سياسى» خالص، وهى لا تحتاج إلى اسقاطات، والرمز فيها شديد الشفافية والعذوبة .. ولا بخطئه العقل، وهناك إشارات كثيرة لالتقاط الرموز .. كاستبعاد أن تكون المرأة عقيما لأن ذلك ضد التكوين البيولوجى لها. لكنه يتسق مع كونها رمزا للأمم .. فلا توجد أمة عقيم ذلك عندما تصف زوجها بأنه «يمضى مع القطيع» «ويطلب الحياة فحسب» وأنه يلبى احتياجات الجسد دون مطالب العقل، وترفض أن تكون جارية، أو الحمل غير الشرعى. لذلك وصلت الرسالة بوضوح إلى الجنرال «فرانكو» ديكتاتور أسبانيا (استمر حكمه نحو ٤٠ عاما) فأمر جنوده باغتياله.

لماذا الحذف والإضافة ؟!

الإخراج .. قراءة جديدة للنص، وتفسير به بأدوات المخرج وهذا التفسير يعنى رؤية المخرج النابعة من داخل النص لا خارجه. لذلك شعرت بالكثير من الأسف لقيام المخرج بحذف بعض المشاهد وإضافة أخرى من تأليفه .. مثلا حذف مشهد «الغسالات» لضيق المكان .. هو هنا مضطر، لكن لماذا حذف شخصيتى شقيقتى الزوج اللتين تمثلان وترمزان للرقابة وتقييد حرية القول والفعل؟ ولماذا كتابة مشاهد وجمل لم يكتبها لوركا؟ .. هذا لا يجوز إطلاقا لقد خلط بين دوره كمخرج وتركيبته كمولف .. وهذا الاعتداء الصريح على النص، تتحمل مسئوليته مديرة الهناجر د. هدى وصفى بوصفها منتجة العرض والمسئولة عن برنامج الهناجر، خاصة فى غياب لجنة قراءة فى نفس الوقت سعدت عندما أعاد حسن سعد مشهد «الحلم» الذى حذف من الترجمة، والذى تضاجع فيه فارس أحلامها .. ولم يقدمه حسن كمضاجعة .. بل استبدله برقصة بديعة حققت مدى الاشتياق اللاإرادى فى الأحلام.

وأدوات المخرج فى التفسير كثيرة منها الأداء التمثيلى، تعبير الممثل حركته، ومنها الإطار المادى.. وأعتقد أن الديكور كان سيئا للغاية رغم بعض جمالياته ورمزياته.. فقد ركز على الجوانب الواقعية فملأ جنبات المسرح بعرائس «الأطفال» البلاستيكية مما يحد من رمزية دلالات الطفل، وكذلك دمية الطفل يفى صدر قاعة التمثيل، فوق شرفة مزدانة بالزهور، وهو بذلك يحول القضية إلى حلم رومانسى، وليست قضية حياة واقعية ثم الإسراف فى الزهور وفى المرايا المهشمة وفى الجماجم.. هل الديكور يعبر عن أفكار الأبطال منفصلين أم يعبر عن المغزى الكلى للعرض.. ثم تلخيص بيت الزوجية فى «سرير» على شكل مقبرة.. السرير رمز جنسى، والمقبرة معنى عدمى.. وكلاهما – معا – يجسدان العقم الجسدى فى حين أن العقم معنوى أيضا .. وأن المسرحية دعوة حارة للتجدد والعطاء والنضال من أجل المستقبل.

إن الأداء التمثيلى فى مسرحية واقعية رمزية فياضة بالشاعرية، وكلاهما ذو معنيين ليس أمرا سهلا، خاصة فى مسرحية تتحدث عن الحنين إلى الأطفال.. الأمر الذى يقود الممثلة – إن غفلت واندمجت أكثر من اللازم – إلى الانزلاق إلى «العاطفية» الزائدة فى الأداء التمثيلى، والعواجيز – أمثالى – الذين شاهدوا «يرما» على مسرح الجمهورية فى صيف ٦٤ وشاهدوا عمالقة القومى أمثال سهير البابلى ومحسنة توفيق (بالتبادل) فى دور «يرما» وعبدالله غيث فى دور (خوان) – الزوج – ونجمة إبراهيم فى دور العجوز «دورلوريس» ومحمد الدفراوى فى دور الرجل الثانى (فيكتور) .. ومع ذلك لا ينبغى المقارنة، فنجوم العرض الجديد بذلوا جهدا كبيرا لتقديم الشخصيات ببراعة وإحساس صادق، ناهد رشدى فى دور «يرما» البالغ الصعوبة، وأحمد سلامة (الزوج) وعادل الكومى (فيكتور) وبقية الممثلين، كذلك من الظلم مقارنة حسن سعد بمخرج عملاق مثل كرم مطاوع، فهناك فرق فى المناخ الفنى، فى الستينيات كانت المسارح تقدم نحو ستين مسرحية جديدة معظمها لكبار المبدعين، ومن بينها عشر مسرحيات – على الأقل – من المسرح العالمى فى نصوصه الأصلية.. وكان الفوز بدور مثل «يرما» وساما على صدر أى ممثلة تقاتل من أجل الفوز به، وكان يجلس على قمة مسرح الدولة أكبر ناقد مسرحى – حتى اليوم – هو أستاذنا الدكتور على الراعى يعرف أقدار وأحجام الكتاب والفنانين، وكان يشرف على مسرح التليفزيون فنان مبدع وإدارى لا نظير له هو «السيد بدير» أما اليوم فالذى يجلس على قمة الإنتاج الثقافى ضابط سابق هو الأستاذ عاطف منصف!!.

ملحق الجمهورية (٩٨/١١/٢٢)/عدد ١٦٤٠٠

«رحمة» التي حققت حلم الوزير

د.حمدى الجابرى

لست أدرى ما الذى حدث لأحلام فاروق حسنى وزير الثقافة الذى قوبل بأبشع حملة هجوم فور توليه الوزارة ثم أعلن عن أحلامه فيما سمى وقتها بالسياسة الثقافية للوزارة التى أعلنها كخطة علمية مدروسة ترتقى بالثقافة المصرية وبعد مرور أكثر من عشر سنوات لم تزل هذه السياسة الثقافية مجرد أحلام مطبوعة على ورق دون أن تخرج إلى حيز التنفيذ.

وكان المقصود أن تظل ثقافة مصر ليس كما كانت عليه وإنما تظل تدور فى فلك الأحلام والكوابيس .. ونظرا لأن الكوابيس الثقافية قد أصبحت أكثر من تحصى فمن الأفضل أن نتحدث عن حلم قديم ضائع يتعلق بشباب الثقافة .. هؤلاء الذين اهتم بهم فاروق حسنى ذات يوم إلى درجة تفكيره فى إقامة مهرجان مسرحى للشباب فقط ولكن استطاع كاتب هذه السطور مع محمد سلماوى وفهمى الخولى اقناع الوزير بأن يكون المهرجان أكبر وأوسع وهو ما عرف فيما بعد بمهرجان المسرح التجريبيى!! ويبدو أن الشباب والاهتمام بهم قد اختفى من الحلم الثقافى المصرى بعد أن ضاع الشباب فى مهرجان المسرح التجريبى وأصبح وجودهم فيه مجرد ألوان وحركات وأضواء فاقدة المعنى بينما فرقة مسرح الشباب الرسمية التابعة لهيئة المسارح المظلمة ظلت فرقة لقيطة لا تجد من يهتم بها بلا دار عرض مسرحى أو ميزانيات أو حتى مجموعة متجانسة من الممثلين والمخرجين الذين يحلمون بثقافة ومسرح أفضل.. ولأن المستقبل بدون الشباب فى زى مجال يصبح مظلما. لذلك كان واقع ومستقبل المسرح المصرى أكثر إظلاماً رغم كل أحلام الوزير المعلنة.. و.. المحيطة .. وظلت فرقة مسرح الشباب فى تدهورها حتى تم تعيين الشاب خالد جلال مديرا لها فاستطاعت تقديم بعض العروض السرية التى لا يراها أحد، ولعدم جدوى تلك المسرحيات فنيا أو ثقافيا أو جماهيريا انصرف عنها الكبار من المخرجين والممثلين والمؤلفين واضطر المدير الجديد للقيام بنفسه بإخراج معظم مسرحياتها السرية التى يتم عرضها فى أماكن مجهولة لم تعد أصلا لتكون خشبات مسرح .. وتحت اسم التجريب وإتاحة الفرصة للشباب تم تخصيص مئات الألوف من الجنيهات التى تهدر سنويا لمجرد عدم الاعتراف بضياع مسرح الشباب.. فى مجالى الحلم والواقع!!

وحتى لا يصبح الظلام شاملا يفاجئنا مسرح الهناجر ومديرته د. هدى وصفى من حين لآخر بعرض مسرحى للشباب يعيد إلينا بعض الأمل فى الشباب الذى نسيه وزير الثقافة، ولعلنا نتذكر تجربة الشباب فى مسرحية «جزيرة القرع» التى لقيت اهتماما اعلاميا كبيرا ليس لأنها تجربة شبابية جديرة بالتقدير ولكن لمجرد أن صناعها رامى ابن عادل امام وخالد ابن سمير سرحان ومجموعة الشباب الواعد واليوم تتكرر التجربة مع مجموعة أخرى وان لم تلق أى قدر من الرعاية الاعلامية رغم أحقيتها فى كل دعم لأنها باختصار نتاج تجربة مختبر مسرحى صنعه الدكتور عبدالرحمن عرنوس بمجموعة من الشباب الذين يصعدون إلى خشبة المسرح لأول مرة.

عرض مسرحية «رحمة» ليس عرضا مسرحيا تقليديا يعتمد على البناء الدرامى الذى يعتمد على الحتمية والضرورة فى الانتقال من نقطة إلى أخرى بل هو مجرد استدعاء لشخصيات شعبية لها وجودها فى الموروث الشعبى مثل الجازية وأيوب والصابرة ناعسة التى أصبحت «رحمة» التى تواجه قوى الشر الممثلة فى النورس والجازية وأهل المدينة الظالمة وفى المواجهة المتعددة الملامح تظهر أبعاد الشخصية الدرامية وأيضا الامكانيات الهائلة التى يملكها الشباب الذين كان عليهم معايشة الشخصية لرسم ملامحها الخارجية وانفعالاتها الداخلية وأسلوب التعبير عنها التى يجب أن يتوصل كل منهم إليها بتفجير مخزون ذاكرته الانفعالية معتمدا على إرشادات للمعلم قائد المختبر الذى نجح فى خلق حالة عامة من التوحد بين الشخصيات المبدعة والمؤدية كأفراد يعيشون الحالة المسرحية المراد الوصول إليها فأصبحوا وكان الكل قد أصبح فى واحد وبذلك لم تعد حكاية ناعسة وأيوب ومؤامرات الجازية والنورى «همام سابقا» هى الهدف المراد الوصول إلى تجسيده بقدر ما يمكن أن ترمز إليه فقط كحكاية شعبية وإنما لعرض مسرحى تلعب فيه الإضاءة والديكور والتكوين التشكيلى بأجساد الممثلين مع الحركة الدالة عن الحالة الانفعالية الدور الأساسى فى إثارة عقل ووجدان المشاهد لاتخاذ موقف عقلى وعاطفى معاد تماما لكل رموز الظلم وسلوكياتها ويصل التوحد ما بين الصالة والخشبة إلى حد إثارة عاطفة المشاهد فيتمنى ليس فقط مساعدة «رحمة» وقد تحولت إلى رمز أكبر بكثير عندما جسدت العرض والأرض وكل المعانى الأخلاقية والإنسانية النبيلة فيتمنى أن يشاركها جسديا فى مقاومة «الحرامى» الذى أصبح أميرا» وهو ما تطرحه صراحة المسرحية فى أشكال مختلفة معبرة وقادرة على الوصول منى ومعنى .. كلمة وتكوين.. بالضوء واللحن إلى أعماق المشاهد فتهزه ليفكر فيما يراه.

رحمة.. أيضا كانت رحمة للشباب الرائع المتعطش للفن الجميل جهاد أبوالعينين واخلاص العيسى وناتاليا سمير وعمرو قابيل وعلاء الدين إبراهيم وأمنية عبد العال وحسن اسماعيل وحسام فياض وفايزة أحمد وغيرهم وقبلهم «رحمة» علا مصطفى التى تستحق بعد رحمة أن تكون نجمة تليفزيون.

يبقى أن نشير إلى أن أى مسئول فى وزارة الثقافة لم يشهد المسرحية ولم يحضر حتى للاطمئنان على أموال مصر، أما فاروق حسنى فإن مشاهدته لمسرحية «رحمة» إذا ما وجد الوقت ستجعله يكتشف وعلى الفور إلى أى مدى ظلم المسرح وشباب المسرح لأن نموذج مسرحية «رحمة» بلا امكانيات قد حقق حلم الوزير فى مسرح مصرى مرتبط بالأرض والإنسان ومعبر عنهما ربما بدون أى ثرثرة كلامية أو إهدار لمئات الألوف التى تهدر على مسرحيات لا يراها أحد من الجمهور الذى لا يعرف معظمه أين مسرح الهناجر.. فهل تتاح لمسرحية «رحمة» فرصة التجول بين جماهير المسرح خارج الهناجر.

«الوفد ٢٥/٢/٩٩»/عدد ٧٨٣

نقد مسرحي: ناعسة.. رحمة.. ومختبر عرنوس المسرحى

حسن سعد

يتميز المخرج الدكتور عبد الرحمن عرنوس بخاصية العمل فى الورش المسرحية أو كما يحلو له تسميتها بالمختبر، بل ويعد من الأوائل فى مصر تنفيذا للورش بمفهومها الحقيقى وله – فى الواقع – اسهامات ليس فى مصر فقط وإنما فى أكثر من بلد عربى.

وهنا نؤكد أن له تلاميذ فى كل مكان ومختبراته تتميز بخاصية التعليم والتعلم فهو قادر على التعامل مع مجموعات الشباب والتأثير فيهم معمليا ووجدانيا، فهو لا يصنع ممثلا فقط وإنما يصنع إنسانا قادرا على التعامل مع المادة الخام واسقاط روح الإنسان فيها.

ود. عرنوس يقدم حاليا من خلال ورشة عمل مسرحية عرض (رحمة) وكان اختياره فائقا، لأنه اختار لمعمله المادة التراثية الخام لصياغة شكل مسرحى يتسم بالتبسيط على المستويين الفكرى والشكل الفنى؟

وتجربة (رحمة) قدمها أكثر من مرة من خلال مجموعات عمل مختلفة وربما التجربة الأخيرة التى نحن بصددها أنضجهم جميعا، لأنه كما نجح فى اختيار المادة التراثية، نجح فى اختيار مجموعة العمل فكلهم من طلبة الجامعة ومعهد الفنون المسرحية أما المستوى الفكرى فقد خلق المعادل الدرامى «لناعسة» التراثية بكل ما تحمله من رموز لنجدها فى رحمة المعاصرة التى تحمل خطابها المسرحى تحت المضمون الفكرى الذى أوجزه فى جملة (ليه الحرامى يصبح أمير؟!!)

هذا التساؤل الصاروخى الذى ينطلق من جنبات التجربة وناعسة تحمل (أيوب) عظاما فى قفة وتجوب به البلاد بحثا عن بقايا الحلم. حلم الخلاص وكأننا أمام ايزيس التى تبحث عن أشلاء أزوريس وكل قصص الحب الخالدة ولكن من منظور سياسى واجتماعى والاهتمام بخاصية الحفاظ على الأرض المجهضة أو المغتصبة فتلك هى (الجازية) التى ترمز للشر تحرض (نورى) لكى يقص شعر رحمة مقابل أن تعطيه أرضها وتتزوجه.

مفردات كثيرة بالعرض ينقصها رغم جماليات الديكور والأداء الرائع – وهو ما سوف نتحدث عنه – العمق الدرامى والتشتت الواضح والخلل فى البناء وكان هذا فى حاجة إلى (دراما تورجى) للصياغة الدرامية ومن خلال الورشة أيضا، لأن ثمة أفكارا مبعثرة تحتاج إلى تسلسل تخضع للمنطق الدرامى خاصة ونحن أمام مادة تراثية صنع منها العرض عملا تراجيديا مأساويا ثمة جزئية أخرى أرى أنها خارج النسيج الدرامى وهو (مشهد العرائس) وهو معادل عرائس وفيه ترديد وتكرار لما هو مطروح وكذلك الممثل الذى كان يجلس فى منتصف مقدمة المسرح فهو لا يرمز لشىء؟ بل كان يمثل عبئا على المسرح بلا فائدة.

نجح د. عرنوس فى أن يتحول فى سينوغرافية الفراغ المسرحى فأشاع جوا من الجماليات التشكيلية الرائعة والفراغية ساعده فى ذلك ديكور وملابس المتميز جدا إبراهيم الفو والتناغم الواضح مع الموتيفات الموسيقية المعبرة عن الجو العام وجمالياتها الشعبية المؤثرة.

أهم من هذا فريق العمل وروح الحماسة من الجميع والرغبة فى تقديم عمل جاد وأبرزهم حسام فياض وهو طاقة واعدة وعلا مصطفى وجهاد أبوالعينين وسعيد السيد

وفايزة أحمد وحسن اسماعيل وناتاليا سمير وعمرو قابيل وعلاء الدين إبراهيم وأحمد مجدى وحاتم أحمد وكل فريق العمل بما يتميزون بروح الجدية.

الجمهورية ٤/٣/٩٩/عدد ٤٠٩٩٦

«رحمة» العرنوسية تغتال

د. حسن عطية

رغم أن الشعب المصرى عرف بقدرته الفائقة على التنكيت والسخرية من كل شىء إلا أنه عرف أيضا بتحمله الرائع للألم وتمتلىء حكاياته الشعبية بهذا الزخم المكثف من الحواديت المثيرة للألم والساخرة إلى حد البكاء ومن المؤكد أنه إذا كانت «جبال الكحل تبريها المراود» كما تقول الأمثال، فإن الصبر يعد إحدى حكم هذا الشعب فى مواجهة الألم وصناعه، فعلينا أن نصبر على جارنا السيىء حتى يرحل عنا أو يعاقب بإرادة السماء، لأن الله يمهل ولا يهمل.

مع ذلك لم يتوقف هذا الشعب عن الثورة على طغاته، ولم يتوان عند اشتداد المحن عن التحرك لإزالة الغمة عنه. ويتبدى الدور الإيجابى للفن الثورى فى إيقاظ وعى الشعب بواقعه، ودفعه للعمل على تغيير هذا الواقع المتردى، بينما تقف اتجاهات أخرى فى الفن عند حدود التعبير عن معاناة هذا الشعب. وصبره على المصائب وانتظاره للحل من إرادات أخرى غير ارادته هو ، ولذلك يمتلىء الفن الشعبى بحكايات مغامرات الشطار الرافضين للأمر الواقع والباحثين عن اكتشاف المجهول فى عوالم أخرى، كالرحلات السندبادية التى تطوف بلاد الله لمعرفة المختبىء خلف «بحر الظلمات» والاستفادة منه لاصلاح الواقع المضرب، كما يمتلىء بحكايات الخضوع للأمر الواقع والصبر السلبى على مصاعب الواقع ومصائب الزمان، مثل حكاية «أيوب وناعسة» تلك الحكاية التى جمعها الأديب الراحل «أحمد رشدى صالح» وعشقها الفنان «عبد الرحمن عرنوس». منذ أكثر من عشرين عاما، ظلت خلالها تلح على ذهنه ووجدانه، ويقدمها فى أكثر من مكان سواء مع طلابه بالمعهد العالى للفنون المسرحية، أو خارج جدران الأكاديمية، بنقابة الصحفيين ومقهى استرا فى السبعينات وبمسرح السلام فى الثمانينيات، وأخيرا بمركز الهناجر فى الأشهر الأخيرة من الألفية الثانية، وكأنها – زى حكاية أيوب تلك – هاجس

مطارد له يكشف بإعلانه على الناس فى عرض مسرحى عن فنان يتمزق داخله بين الرغبة فى التمرد والخضوع لزمن سقيم، فنان كون فى أواخر الستينات فريقا غنائيا موسيقيا من شباب بورسعيد الرافض لهزيمة يونيو ٦٧ والفكر الذى قاد إليها، باسم فرقة «أولاد البحر» قدم فى جنازة الزعيم أغنية «الوداع يا جمال» التى رددتها الملايين على امتداد طريق الجنازة، وتحولت إلى سيمفونية عالمية، وما زالت تذكر تلك اللحظة الحزينة فى تاريخ الشعب المصرى.

الفوضى والنظام

ويبدو أن الألم الذى اعتصر قلب «عرنوس» وقتذاك وفقدانه لزعيمه قد حولاه لفنان عاشق للألم، يمارس الفوضى فى الحياة، ثم يلجأ إلى الفن لينظم به هذه الفوضى فى مساحة إبداع محدودة الزمان والمكان، كما دفعاه لتبنى المواهب الشابة عله يجد فيها ما ضاع منه وعجز عن تحقيقه، لذا راح يجهد نفسه فى إقامة الورش المسرحية فى مصر، وأيضا فى الأردن باسم «المختبر المسرحى» وقتما كان يعمل بالتدريس بجامعة اليرموك فى الفترة من ٨٣ – ١٩٨٧، وها هو اليوم يعود ليقدم ورشة مسرحية بالهناجر اسماها (ورشة مسرحية وجدت مسرحا فمسرحت قصة أيوب، وهو مسمى يدل دلالة واضحة على تلك الرغبة الدفينة بأعماق عرنوس للعمل بشكل جمعى ديمقراطى مع شباب الفنانين لتحويل القصة التراثية إلى عرض مسرحى، صاغه هو أولا ثم تدخلت أيد كثيرة فى إعداده لهذا العرض المسرحى، سواء أكانت أيدى دارسة لفن الدراما، أو أيدى الممثلين أنفسهم الباحثين عن مساحات أطول وكلمات أكثر للبقاء فى فضاء المسرح.

(أخبار النجوم ٩٩/٣/٦)/عدد ٣٣٥

«ناعسة» الشعبية في الهناجر

من المعروف أن قصة «أيوب الصابر على البلايا قصة توراتية جاءت فى العهد القديم تقدم صورة للإنسان الذى ابتلته السماء بالعديد من المصائب دونما ذنب جناه بدءا من فقدانه لأملاكه وثروته، مرورا بفقدانه لأسرته وصولا لفقدانه لصحته ومعايشته للمرض سنوات سبع حتى شفائه وعودة ثروته إليه. بعد أن اختبرته السماء بالألم الكبير

كنوع من العقاب على الخطيئة الأولى، وشكل من أشكال الصراع بين الخير والشر اللذين يتأرجح الكائن البشرى بينهما، وقد التقطت العقلية الشعبية المصرية هذه القصة لتحولها إلى حكاية بطلتها إمرأة صابرة باختيارها وإرادتها الواعية هى الزوجة ناعسة – رحمة فى مسرحية عرنوس – استلهاما وإعادة صياغة لأسطورة الربة إيزيس الخالدة فى ثوب يلائم الحياة الإسلامية وتقديسا لقيمة المرأة الطائعة لزوجها، الوفية له، وقد حملت بقايا جسده بقفة على رأسها تطوف بها القرى مطرودة من كل تجمع يرفض حلول المرض المزمن بأرضه ويخشى من شبح الموت الرابض فوق رأس ناعسة.

روح الأسطورة

ويلتقط د. عرنوس هذه القصة ليمسرحها باهتمام بالفرجة الشعبية يفوق الاهتمام بالبناء الدرامى لتلك الحكاية ساعيا لتقديم عرض تجريبى على الحكاية الشعبية، يستخدم التعبير الحركى للأجساد داخل عالم من الأضواء المتموجة والأصوات المتناغمة التى ترتد بأصولها للأداء الحركى والممارسات التعبيرية فى المجتمعات الشعبية، فتتجلى بلاغة الصورة المسرحية من ذلك التقابل والتداخل بين ما هو مرئى وما هو سمعى داخل الفضاء المسرحى، وتسرى روح الأسطورة عبر الحكاية المصبوبة فى قالب حوارى، منطلقة من ذلك الوجود الشاخص أمامنا لشخصية العرض، ينظر بعينيه إلينا، وكأنه «أبوالهول» يحكى لنا حكمة الزمن المتدفق دوما إلى الأمام خاصة أن الحكاية العرنوسية تمزج الماضى بالحاضر. حينما تمنح أحد أسياد البلدة لقب (باشا) كما تخلط الحكايات ببعضها ، فتسمى المرأة المضادة لرحمة باسم (الجازية) محيلة إلى سيرة بنى هلال العربية وإن انتزعت الحكاية العرنوسية عنها الجمال، وضاعفت من شرها ورغبتها العنيفة فى الانتقام من المرأة التى هام زوجها عشقا بها وتعمل على تدميرها وسرقة جسد «أيوب» منها، وتتم بالفعل عملية السرقة وإخفاء الجسد الواهن إلى جوار «البر المملح» تماثلا مع دفن جسد أوزوريس الممزق بأقاليم مصر المتعددة.

السيد بيده الأمر

إنها الحكاية القديمة، غير أن السيد الطيب (شبندر) البلدة هو الذى يساعد إيزيس العرنوسية، الزوجة «ناعسة» فى استعادة جسد الزوج، فالأسياد طيبون هنا، ونواب الأسياد هم الأشرار، فما أن غاب السيد الشبندر عن البلدة حتى عاث فيها فسادا تابعه اللص

«نورى» وما أن عاد السيد من غيبته حتى اعتدل الميزان وانفتحت الأبواب أمام المسجونين وعاد الصوت المفقود للواقف إلى جوار «ناعسة» وأخذ الظالم جزاءه، ووزع الطعام على الأهالى، وتم الصلح بين المتعاركين وانتظم العالم فى سيره، لكن ما أن يغادر السيد المكان حتى ينقلب العالم إلى فوضى، ويعود الظلم والسرقة ومطاردة «ناعسة» حتى اجبارها على بيع شعرها لتتزين به من لا تملك شعرا، وهى «الجازية» الشريرة التى تشوهها الحكاية متعمدة ، مقابل تجميلها لشخصية «رحمة» مما يجعلها نموذج للطهارة والجمال والصبر إلا أن إصرار العرض على أن يجعل الحل السعيد لمأساة «رحمة» ومأساة مجتمع القرية بيد السيد التاجر الذى يظهر فيضىء العالم سعادة وعدالة ويغيب فيسرى الشر والقبح فى الطرقات يؤدى ذلك إلى خلخلة دور «رحمة» الدرامى، ويعلق نجاح (المرأة) الفقيرة بيد (الرجل) الثرى، وينهى تماما بطولة «ايزيس» الأسطورية و«ناعسة» الشعبية، وقدرتها على الصمود ضد كل الطامعين فيهما، بعد أن قبلت «رحمة» أن تنقذ بيد رجل طامع فيها، ومسيطر على بلدتها فى إطار الورشة المسرحية، راح كل من شارك فى العرض بدوره داخل منظومة من العمل الجماعى فقدم الممثلون أدوارهم بشكل جيد، وصاغ إبراهيم الفوى سينوجرافيا العرض بهندسة متميزة تجمع داخل منظر واحد الخطوط الكلاسيكية لبنية المنظر المسرحى والخطوط الشعبية المنطلقة أو التى تبدو منطلقة بحرية كاملة، وفى حقيقتها لا تخرج عن أصول الفن المنظم لما هو مبعثر فى الحياة، محققة بألوان الملابس ونغمات الإضاءة السلسة، مع الموسيقى التى صاغها العطار معيداً بها صياغة الجمل الشعبية بشكل علمى، يكشف فى النهاية عن عمل يسعى للمتعة البصرية، وأن تهافت البناء الدرامى داخله، فأمتع العين وأصاب العقل فى مقتل.

أخبار النجوم ٦/٣/٩٩/عدد ٣٣٥

قضية للمناقشة
الأسد والجوهرة

فريدة النقاش

أحسن المخرج أحمد عبد الجليل صنعا حين قدم مسرحية (الأسد والجوهرة) لوول شوينكا، باعتبارها احتفالية طقسية من المسرح الإفريقى عن ترجمة رائقة ودقيقة لنسيم

مجلى، فبدون هذا الوصف الطقسى الاحتفالى كان المشاهد سيخرج بانطباع سلبى عن عرض مسرحى ينتصر للقديم ويسخر من الجديد، ويبشر بعالم يبقى أسيرا لسلطة شيوخ القبائل والركام، دون حركة أو تغير.

وما قدمه المخرج هو عمل متماسك يتفجر حياة، حين أشاع روح الكوميديا الموسيقية مع فريق من الفتيات الإفريقيات (سودانيات ربما) قدمن رقصا ينقلنا على التو إلى غابات القارة وبهجتها باستعراضات مجدى الزقازيقى، وموسيقى طارق شرارة، وملابس عبد الرحمن نور الدين، وديكور صبحى السيد، وأداء غنائى لأحمد سلام وسياما اليجوى.

من المهم أن يعرف الجمهور أسماء هؤلاء، لأنهم الفريق الذى خلق عالما سحريا – واقعيا فى آن واحد – استطاع فيه فريق الممثلين من سلوى محمد على إلى توفيق عبد الحميد ومفيد عاشور وإيناس شيحة أن يقدموا أفضل ما عندهم رقصا وأداء لنقضى ساعة ونصف الساعة بين الفرجة والتأمل العميق، مشدودين إلى خشبة المسرح وممتنين للدكتورة هدى وصفى مديرته التى تحمست لإضاءة الإبداع المسرحى الإفريقى والآسيوى من قبل، ونتمنى أن يمتد هذا الاهتمام ويتعمق ليشمل كل الثقافات المجهولة لنا، بعد أن أمضى زمن طويل ونحن نتلقى من أوروبا وأمريكا فحسب باعتبارهما العالم.

انشغل الكاتب المسرحى والروائى الشاعر والمناضل السياسى وول شوينكا بأزمة المثقف الجديد فى افريقيا والعالم الثالث إنشغالا ملك عليه نفسه، وانعكس على غالبية أعماله التى رشحته لجائزة نوبل عام ١٩٨٦، وفى ممارساته السياسية التى لم تهدأ حتى حين تعرض للسجن والنفى والملاحقة كمعارض جسور للحكم العسكرى والاستبداد السياسى، وقد نجا شوينكا بمعجزة من مصير شاعر وروائى وكاتب دراما تليفزيونية ومناضل سياسى تقدمى كبير هو كين سيراويوا الذى أعدمه النظام العسكرى مع ثمانية من رفاقه قبل خمسة أعوام.

كان شوينكا، كما سيراويوا يبحثان عن نموذج المثقف المناضل المرتبط بشعبه وبقضاياه، والذى يسعى للتغيير منطلقا من واقعه ومستوى تطوره وحاجاته الروحية على خلفية التثاقف، فلا يحتقر هذا المثقف طرق حياة شعبه ولا تأخذه كالمسحور قشور الحضارة الأكثر تقدما، وإنما يصل لجوهرها ولا ينقلها، وإنما يتفاعل معها وينقدها.

ومن يقرأ الصراع بين المدرس فى هذا العرض الجميل، وبين الحاكم زعيم القبيلة (الأسد) حول الفتاة البسيطة ساحرة الجمال باعتباره صراعا بين رؤية للعالم جديدة ومتقدمة وأخرى متخلفة ومن ثم يكون اختيار الفتاة فى خاتمة المطاف اختيارا للماضى، سوف يخطىء كثيرا، فالصراع فى هذه الدراما متعدد المستويات، يدور بين القديم والجديد، بين النظريات المجردة والواقع الفوار، بين غنى التراث الشعبى الإفريقى وحيويته وتلقائيته من جهة وسخافة المظاهر الخارجية التى وجد فيها المدرس علامة على قوة الحضارة الأوروبية وتقدمها شأن مسابقات ملكات الجمال وحفلات الكوكتيل من جهة أخرى.

وقد طالت أداة السخرية الثاقبة التى استخدمها «شوينكا» الجميع من فيهم تلك المرأة «ساديكو» رئيسة زوجات الحاكم التى رأت نفسها لا فى وضع الضحية لنزوات رجل متعدد الزوجات، المنتقمة المنتصرة التى امتصت من الأسد رحيق الحياة والخصوبة للتعاون مع بنات جنسها، حيث تتحول الضحية تحولا زائفا؟؟ وإجلال ولم تجد فى الرسالة التى حملتها للجميلة (سيدى) حتى تكون زوجة جديدة لزوجها أى إهانة لها أو لبنات جنسها، إنه نقد لاذع ؟؟؟ التى ترى أن صراع المرأة لابد أن يكون ضد الرجال فيفوتها جوهر الصراع.

يولد الجديد من القديم، برضاه أو رغم أنفه.. ويولد من قوة التفاعلات واحتدام الصراع الذى لا تملك حتى الآلهة طمس معالمه حتى لو امتلكت - شأن آلهة افريقيا المتعددة - قدرات خرافية.

وفى مشهد الغواية يقول «باروكا» (لسيدى) الجميلة.

«على القديم أن يتدفق فى الجديد، لا أن يتعامى ويعزل نفسه عنه يا «سيدى».

ينتهى العرض ببداية جديدة.. إغواء جديد وفتاة أخرى يتقرب منها المدرس التافه، فهى ليست حكاية أفريقيا وحدها.. كما أنها لم تنته.

الأهالى ١٤/٤/٩٩/عدد ٩١٧

المسرح الأفريقي.. يدق طبوله ويرقص في القاهرة

من يصادق الأسد.. ويتزوج الجوهرة؟

«شونيكا».. صاحب نوبل.. يصارع القبعة والبندقية!

زينب منتصر

الشمس مانحة النور.. والسماء موزعة المطر.. والأرض أم البشرية».

من هذه البداية الدينية خرج المسرح الأفريقى.. منذ أقدم العصور.. وتطور حتى صار يؤدى دورا اجتماعيا وجماليا ذا خصوصية وتفرد.. بما لا ينفى المتعة والإفادة ونحن نتنفسه وننغمس فى طقسه الخاص.. مابين أقنعة وأغان ورقصات وأفكار.. لنفتش عن سر الجمال ومعنى البقاء.

ومما لا شك فيه أن الانفتاح على التجارب المسرحية الأصيلة والجادة خاصة القادمة إلينا من عمقنا الافريقى.. تعد بمثابة الروافد الحية، والحيوية لتغذية وتعميق نهر المسرح المصرى الذى ران عليه التصحر بعد أن تنازعت على سطحه طحالب من كل لون ونوع وهى تحاول أن تسد مجراه.. وتعوق هدفه فى الرى والحرث وفى أداء الدور والرسالة.

وهاهى التجربة الثانية تأتينا من المسرح الافريقى «الأسد والجوهرة» بعد مسرحيته الأولى «الموت وفارس الملك» والتى قدمت منذ سنتين للكاتب والشاعر الأفريقى الكبير «وولى شونيكا» الحائز على جائزة نوبل عام «٨٦» أى قبل أن ينالها أديبنا الكبير نجيب محفوظ بعامين والاسم الصحيح له «شونيكا» وليس «سونيكا» أى بحرف الشين لا السين.. كما ينطق عادة فى وسائل الإعلام المختلفة عندنا.. ولا يزال يطلق خطأ على اسم مسرحيته الجديدة المعروضة حاليا على مسرح الهناجر .. ولا أعرف لماذا الإصرار على نطقه خطأ؟ وهكذا أيضا يطرح السؤال الاستنكارى مترجم المسرحية الأستاذ «نسيم مجلى» ونحن بدورنا نتساءل: هل هو نوع من الاستسلام للأعراف السائدة، فى مناخنا الثقافى والفنى حتى ولو كانت مجافية ومنافية للحقيقة الموضوعية؟!

وإذا كان الرحالة العربى القديم ابن بطوطة، قد رصد مظاهر الدراما الافريقية التقليدية التى ترتكز على قاعدة شعبية عريضة فى القرن الرابع عشر.. متمثلة فى

الرقص واستخدام الأقنعة وإلقاء الشعر بطريقة تمثيلية مشوقة.. فإن الكاتب الأفريقى «أولواده إكويانو» ومن واقع سيرته الذاتية المسجلة فى القرن الثامن عشر يؤكد فيها قائلا، نحن نكاد أن نكون أمة من الراقصين والموسيقيين والشعراء، وهو يرصد الاحتفالات الشعبية من قصص محزنة، وأخرى مفرحة.. تأخذ من ماثر الأجداد.. ومن الحياة الرتيبة أفكارها وأزياءها التاريخية وطقوسها ولعل فى هاتين الشهادتين تأكيدا صريحا.. على الوظيفة الاجتماعية للمسرح الافريقى .. قديمه وغائره والتى بها تطور وخرج من أسواره القديمة.. ليواجه بها واقعه المعاصر.

«وولى شونيكا» يأتى فى مقدمة المعاصرين وهو رائد من رواد النهضة المسرحية فى نيجيريا التى تعد من أكبر الحركات المسرحية فى القارة الأفريقية فضلا عن نجاحها وشهرتها على مستوى العالم.. واستندت إلى تراث محلى عريق معظمه مرتجل وقليل منه مدون بلغة اليوروبا، وهى لغة القبيلة التى ينتمى إليها «شونيكا» وفى الأربعينيات بدأت حركة التأليف الفعلية والتى التصقت بالكنيسة المسيحية.. وسرعان ما انفصلت وصارت موضوعات واقعية.. أما فى الستينيات فقد بدأت النهضة المسرحية الفعلية وقادها «شونيكا» وهو يضم إليها جيلا جديدا من المثقفين ثقافة انجليزية كانوا يعالجون فى مسرحهم قضاياهم الوطنية بالأساس و«شونيكا» رجل مسرح بكل ما تحمله الكلمة من معان يجمع بين تراث الأسلاف ومنجزات الحضارة الحديثة.. وهو متعدد المواهب والطاقات.. شاعر وروائى، ومولف مسرحى ومخرج وممثل ومغن ومحاضر وباحث.

«وولى شونيكا» يكمل هذا العام عامه الخامس والستين حيث ولد عام ١٩٣٤ استكمل دراساته العليا فى انجلترا واستمرت خمس سنوات من عام ٥٤ وحتى عام ٥٩ وخلالها زاول أعمالا متنوعة.. من بينها فاحص للنصوص المسرحية بمسرح البلاط الملكى ولعل هذه الفترة أفادته فى الكتابة للمسرح. فقد كتب خلالها مسرحيتيه «مكان المستنقع» و«الأسد والجوهرة وقد قام بإخراجهما المخرج البريطانى «جيفرى إكسورتى».

وعندما عاد «شونيكا» إلى بلاده نيجيريا عقب اعلان استقلالها عام ١٩٦٠ اهتم بالمسرح بشكل نشط وفعال.. فكون فرقة باسم الأقنعة وبعدها بقليل كون فرقة ثانية أسماها «أوريزون» وكانت أقرب إلى مركز تدريب على الفنون وصقل المواهب.. وكان يؤلف للفرقتين ويخرج لهما عروضهما ويساهم بالتمثيل فى الوقت ذاته.

وقد تعرض «شونيكا» للاعتقالات عدة مرات .. فى عام ١٩٦٥ اعتقل لاتهامه

بسرقة شريطين إذاعيين عليهما خطبة لرئيس وزراء الاقليم.. ومع أن التحقيق أثبت براءته من التهمة .. إلا أنه لم يخل سبيله إلا فى أواخر العام من القبض عليه.

ثم فى عام ٦٧ اعتقل بتهمة مناهضة سياسة الحكومة واستمر اعتقاله لأكثر من عامين.. يقول عنهما أنه استثمرها فى الكتابة والتأليف وفى عام ١٩٧٢ استقال من منصبه كمدير لمدرسة الدراما التابعة لجامعة «إبادان» البريطانية وغادر البلاد وتنقل بين أوروبا وأمريكا وأفريقيا محاضرا وكاتبا وأمينا عاما لإتحاد كتاب الشعوب الأفريقية بغانا ، ولم يعد إلى نيجيريا إلا بعد سقوط عهد الجنرال جوون عام ١٩٧٦ وقد علل منفاه الاختيارى الذى يواجهه بشكل متكرر.. ومن حين لآخر بأنه جزء نشاطه السياسى والمسرحى.

تضاف إلى «وولى شونيكا» صفة أخرى وهى غزارة الإنتاج فلديه ما يقرب من «٢٠» نصا مسرحيا لم ينشر منها سوى «١٤» مسرحية ومعظمها يغلب عليها طبيعة المسرحية القصيرة ذات الفصل الواحد.. وقد وصفها أحد النقاد النيجيريين «إيبولا إيريلى» أن كتابات شونيكا تفرض نفسها على عقولنا بقوة.. لما فيها من عظمة أفزيقية خاصة.

ومن أمثلة المسرحيات القصيرة «سكان المستنقع» و«الأسد .. والجوهرة» و«الاختراع» ورقصة الغابات» ومن أمثلة المسرحية الطويلة «الطريق» و«مجانين ومختصون» و«الموت وسائس خيول الملك.

و«شونيكا» يحدد وظيفة المبدع بأنه مسجل لأخلاق مجتمعه لأنه الصوت المجسم للرؤية فى عصره أما زميله الكاتب النيجيرى «تشينوا أتشيبى» فهو يؤكد على أن المبدع يحاول تجنب القضايا الاجتماعية والسياسية الكبرى فى أفريقيا المعاصرة .. ستنتهى به الحال إلى أن يكون غير ذى أهمية أو اعتبار وهو يشبهه بالرجل السخيف فى المثل الشعبى الافريقى الذى يترك البيت المحترق لكى يطارد فأراً هاربا من اللهب ولهذا ليس غريبا ولا مدهشا عندما اختار شونيكا مسرحية «برخيت» «أوبرا الثلاثة قروش» وأعاد تقديمها فقد أضاف إليها شخصيات أفريقية مثل الإمبراطور «بوكاسا» و«عيدى أمين» مع بعض الوجوه العسكرية فى الحكومات الافريقية.. وهو يسخر منها.. ومن جهل وقسوة أنظمتها!

ولهذا يؤكد «شوينكا» فى أحاديثه على أن مهمة المبدع الافريقى مثقلة بالعديد من المسئوليات والهموم فهو يرى أن عليه أن يحارب الفردية التى تفشت فى أفريقيا مع

السيطرة الاستعمارية والغربة التى يستشعرها كثيرون من مواطنيه.. بل ويستشعرها المبدع نفسه نتيجة للتغيرات المستمرة فى بلده، لهذا يتعين عليه أن يحارب مظاهرها المتمثلة فى القيم الغربية التى تجتاح كثيرا من الدول فى قارته أفريقيا، وأن يحارب الصراع الحالى بين السياسة والأدب صراع جعل الأدب تابعا للسياسة والساسة.. بل وجعل الأديب يتجاهل الواقع الخصب ويتنازل عنه مرغما لصاحب الرؤية الجديدة.

أما عن موضوعات الدراما التى يدور فيها مسرح شوينكا .. فمعظمها يدور حول الأساطير والحكايات والعادات والبطولات وأمجاد الأسلاف والأخلاق والسلوك.. من خلال مشاهد بسيطة وسريعة يمتزج فيها الغناء بالرقص الذى يمثل الحياة بالنسبة للإفريقى مع حوار مكثف ومقتصر، يأخذ من الشعر سمته وتوتره وانشداده وهو يعمد إلى تطعيمه بالفلكلور الافريقى.. أى بحكمة الشعوب ليجلو بها معدنه، ونستعذب معها خصوصيته وهو يلخص الصراع بين البشر والقيم شيء أشبه بما أثير لدينا من قضايا فكرية كالعلاقة بين الموروث والوافد، القديم والجديد، المثال والواقع المتاح والواجب وقد شكلت مسرحياته فيما بينها من تنوع ما بين كوميديا ومأساة وواقعية ببنوراما ترسم الخلفية الاجتماعية والسياسية لنيجيريا.

ولعل هذه الأفكار .. نلمسها فى مسرحيته «الأسد والجوهرة» رغم كونها تعد من بواكير تجارية فى الكتابة المسرحية.. وقد كتبها فى إطار الكوميديا الموسيقية الراقصة.. فماذا تقول المسرحية؟.. إن «سيدى» التى تستمد من أفريقيا جمالها وفتوتها فتاة ممتلئة بالحياة مشحونة بالحركة، تقع أسيرة كلمات معسولة تسمعها من المدرس الشاب لاكونلى الذى يتمسك بقشور الحضارة الغربية.. يغازلها.. ويخطب ودها.. ويريدها زوجة له وهى تبادله نفس الرغبة.. بعد أن وقعت أسيرة لنظراته الجديدة للمرأة .. التى تساوى بينها وبين الرجل فى الشكل فقط.. ترتدى الثياب المختلفة .. وتتزين .. وتسير بجوار الرجل.. لكن تنتفى المساواة عندما يتعرض الرجل للحقوق الجوهرية من الفتاة التى يرغبها زوجة له.. ولهذا تقول سيدى ها أنت تحول وجهك بعيدا ولكننى لابد أن أحصل على المهر كاملا.. أتود أن تجعل منى مادة للسخرية .. حسنا افعل ما شئت لكن سيدى لن تقبل أن تكون وعاء رخيصا تبصق فيه القرية! لكن «لاكونلى» الذى يغنيها حقها وحقوقها يرد «دعى احتقارهم هذا ينصب فوق رأسى».

ويظل الخلاف قائما بينهما.. إلى أن يدخل طرف ثالث رجل غريب يزيده اشتعالا..

بعد أن يقدم مجلة قادمة من العاصمة لاجوس تحمل على غلافها صورة سيدى لموضوعها الرئيسي وهى تصفها بالجمال العفى الفريد «تفرد ذراعيها نحو الشمس فتبدو فيها.. وكان الشمس هى جبينها الموعود» والمدرس يجن جنونه لكنه أبدا لا يريد أن يدفع مهرا.. وإذا برئيس القبيلة باروكا وشيخها العجوز يطلبها لتنضم إلى صفوف زوجاته لتصبح الأخيرة وزعيمة الحريم! وتحمل الرسالة «ساديكو» أقدم زوجاته والتى قضت معه ما يزيد على الأربعين عاما

سيدى تهزأ بالعرض ويصاحبه وتشبه «باروكا» بالثعلب ووجهه كقطعة من الجلد انتزعت من سرج حصان.. أما هى ففى ريعان الشباب «أنا بريق الجوهرة» أما هو فعجيزة الأسد، لكن هذا الأسد العجوز لم يعجز عن اختلاق حيلة تأتى فى أعقابها سيدى إلى عقر داره وبالتالى يستطيع أن يعتصرها بل ويصرعها كما صرع الرجل الأبيض أمامها.. وهو يجذبها نحوه بحكمة ليست ببعيدة عن حكمة شونيكا نفسه لابد أن يتدفق القديم فى الجديد، يا سيدى لا أن يتجاهله ويعزل نفسه عنه.. إن الخمر العتيقة تبدو أجمل فى وعاء جديد أولئك الذين لا يعرفون سوى القليل عن باروكا.. يظنون أن حياته كلها قصف ومجون.. لكن القرد يعرق يا طفلتى وفروة الشعر على ظهره.. هى التى تخدع العالم لأنها تخفى عرقه.

والمسرحية قائمة على الصراع بين باروكا و«لاوكونلى» من الذى يمتلك سيدى أو يمتلك أفريقيا.. باروكا الذى يمثل القديم بكل ميراثه ورغبته فى التطور أم «لاكونلى» الذى يتمسك بمظاهر الحضارة متغلغلا واقعه وشروطه ومتطلباته والمسرحية لم تحسم هذا الصراع لأنه على الرغم من انحياز سيدى للزواج من الأسد العجوز.. إلا أن هناك فتاة بديلة تتوسط ساحة القرية وترقص نفس الرقصة التى رقصتها سيدى فى البداية ليبدو فى الأفق من جديد الصراع الذى سينشب بين الرجلين حولها.. بين القطبين .. أو بين الموروث والوافد.. القديم والجديد.

والمسرحية زاخرة ببواطن جمال عديدة فى رسم الشخصيات فى لغتها فى رسم الصراع الذى لم يحسم بعد.. لأن كلا من أطرافه لم يصل إلى مرحلة النضج بعد.. وقد تميزت ترجمة «نسيم مجلى» بالصدق والشفافية واستطاعت أن تعكس روح النص لشونيكا الذى يفسر بمستويات متعددة خاصة أن الأربع شخصيات الرئيسية مشحونة برموز متعددة وغنية «سيدى» العفية البكر الطموح للمعرفة والاستنارة والتقدم وساديكو المرأة

العجوز التى اكتوت بالإرث والذى أهدر آدميتها وجاءتها لحظة الانتقام من الرجل والموروث.. لكنها لم تتمكن من تحقيقها أجهضت أحلامها عندما فاز الأسد العجوز بالجودة وسرعان ما تستسلم من جديد لهذا الموروث الذى يشبه القدر بالنسبة لها.. ثم المدرس الذى تتحكم فيه نزعة لتقليد الغرب دون أن يعترف بخصوصية واقعه.. ويحاول أن يعرفه أو يأخذ بقوانينه الإنسانية الأصيلة.. إنه يعيش فى غربة مزدوجة.. أما ذلك العجوز فهو القادر على الحكم والاستمرار والسيادة لأنه يمتلك أسرارا واقعة ويطعنها بقدر من الجديد الذى يمكنه من الاستمرار والسيطرة.

هذا النسيج الغنى نقله على المسرح المخرج «أحمد عبد الجليل» متمسكا برؤية المصور فى المسرحية الذى جاء من العاصمة ليرصد القرية من الخارج فى الصخب المبالغ فيه.. رقصا وغناء وأقنعة معلقة على جانبى المسرح.. لا أن يكشف الأسرار ويكثف القضايا .. إنها أشبه برحلة سياحية يحتشد فيها الرقص الافريقى بأزيائه وأقنعته .. اختفت فيها الدلالات الدرامية القاطعة فمثلا الشجرة الكرتونية الجدباء فى خلفية المسرح والتى تظل على امتداد العرض.. هل هذا الشكل يرمز لأفريقيا القوية العفية البكر كما شحن «شونيكا» مسرحيته؟!

لكن الحقيقة أن الذى استنقذ هذه التجربة مجموعة من الممثلين وفى مقدمتهم إيناس شيحة فى دور سيدى رغم حركتها المبالغ فيها وسلوى محمد على فى دور ساديكو رغم صغر سنها على الدور.. ومفيد عاشور فى دور لاكونلى وتوفيق عبد الحميد فى دور بازوكا .. وفى النهاية لا نستطيع إلا أن نردد.. أهلا بالتجارب الأفريقية الأصيلة والجميلة.

حتي لا يكون (الآخر) هو الجحيم دائما

التواصل حلم الفن.. وقلوب كأفئدة الطير

ناهد عز العرب

الآخر.. دائما وأبدا شغل البشر الشاغل منذ بدء الخليقة.. وقد شغل «الآخر» دائما علماء النفس وأهل السياسة والفلاسفة والأدباء أما أهل الفن وخاصة الدراما بأنواعها وعلى وجه الخصوص المسرحيون فقد فتنوا بفكرة «الآخر» فهى جوهر الدراما.

الأسد والجوهرة .. كفاح أفريقيا

الأسد والجوهرة نص متميز لكاتب أكثر تميزا وقراءة فى عالم المسرح الأفريقى «وول سونيكا» الفائز بجائزة نوبل عام ٨٦ فهو لا يكتب بعيدا عما يؤمن به ويعيشه والذى اختلط فيه النتاج الإبداعى بالذات بقضية التحرر بالعلاقة بالآخر.. بالسياسة .. فهو رجل سياسة لم يبتعد عن المعترك السياسى إلى حد أنه سجن عامين بسبب دفاعه عن حرية الشعوب وفاز وهو فى السجن بجائزة «جوك كامبل» للآداب فى الكومنولث، وقد كتب «سوينكا» مسرحية «الأسد والجوهرة» عام ٦٣ حيث كانت نيجيريا حديثة الاستقلال وكان الصراع بين الثقافة الوطنية بأصالتها وأيضا بما يشوبها من حياة متخلفة فى بعض الجوانب وبين ثقافة المستعمر البراقة .. ويأتى نص «سونيكا» ليقول كلمته مجسدا هذا الصراع من خلال قرية يحكمها البيلى باروكا – الأسد – القوى المسيطر كثير الزواج الذى لا يأخذ إلا الأفضل والذى يتدخل لرشوة الرجال البيض – المستعمرين – ليوقف دخل القطار والطريق الجديد إلى قريته أما «سايدى» الجوهرة – فهى أجمل فتيات القرية والتى تجد نفسها ممزقة بين تقاليد الماضى والحياة الحديثة التى يحدثها عنها مدرس القرية «لاكونلى» المبهور بقشرة أوربا اللامعة والذى يحب «سايدى» ويريد الزواج منها لكنه يرفض أن يدفع مهرا لها كما يحدث فى قريتهم ضمن رفضه وتعاليه على ثقافته الوطنية .. وذات يوم يمر مصور صحفى بالقرية فيلتقط عدة صور لسايدى وبعد أيام تظهر صورتها على غلاف إحدى المجلات واسعة الانتشار وتصبح معها الجوهرة فجأة معروفة فى كل أنحاء نيجيريا وهنا يبهر «باروكا» بجمالها فيقرر ضمها إلى زوجاته ويتبع عاداتهم فيرسل إليها كبرى زوجاته «ساديكو» لخطبتها وتسخر «الجوهرة» من مطلب الرجل الطاعن فى السن فيدبر حيلة ويستدرجها إلى مقره فتذهب وقد دبرت حيلة مع كبرى زوجاته للانتقام من باروكا وإذلاله بعد أن أسر بمكر لكبرى زوجاته بأنه فقد رجولته.. ولكنه يفاجىء «سايدى» و«ساديكو» بحيلته وفحولته وبحواره معها الذى يتمسك فيه بهويته فى الوقت نفسه الذى لا يرفض الجديد الذى يحتاج دائما إلى خبرة القديم وتراكمها فيخرج المستقبل والتطور مع هذا التواصل وتخرج «سايدى» من عنده وهى رافضة للمدرس المريض وقد وافقت على اتمام زواجها من الأسد.

– النص يحفل بإبداعية رائعة ومدهشة يضيق المجال عن تناولها إلا أنه بذكاء شديد ووضوح يربط بين علاقة المرأة والرجل ونظرة كل منهما للآخر واحتياج النصفين

للالتحام ومناطق الثقة المنزوعة التى تملأ الصدور غيظا وحقدا وكرها، عند ساديكو كبرى الزوجات كنتيجة طبيعية لنفى المرأة عن انسانيتها واعتبارها متاعا دون ندية فى غلاف «الآخر» الرجل بها ، وبين علاقة الثقافة الوطنية وثقافة الآخر - الغريب - لا فارق بين نظرة التعالى واحتلال جسد المرأة من قبل الرجل وبين استعلاء واغتصاب مستعمر بسلاحه أو ثقافته لوطن فثنائية الاستعلاء والدونية لا تنتج المستقبل.

- وقد قام بترجمة هذا النص البديع المترجم اللامع والدؤوب «نسيم مجلى» بعد أن أتحفنا من قبل بترجمة «الموت وفارس الملك» للكاتب نفسه والتى تناقش القضية نفسها ولم يضع المخرج المجتهد «أحمد عبد الجليل» هذه الفرصة فقدم منذ عامين تقريبا «الموت وفارس الملك» على مسرح الهناجر ثم اتبعها مؤخرا على المسرح نفسه «بالأسد والجوهرة فأمتعنا بليلة مسرحية تبارى فيها توفيق عبد الحميد ومفيد عاشور وسلوى محمد على كفنانين كبار فى أفضل أحوالهم الأدائية كذا اجتهدت الممثلة الجديدة «إيناس شيحة» رغم ما تحتاج إليه من صقل وخبرة خاصة للصوت والتعبير عن الأحاسيس وانتقالاتها فى الأداء إلى هذه المتعة والأصالة النابعة من النص تلك التى منحنا إياها هذا العرض والتى أصبحنا نفتقدها كثيرا فى العروض المسرحيةُ المصرية يجعلنا نحجم عن الإشارة النقدية لبعض سلبيات العرض وربما أولها التعبير عنه فى البامفليت والاعلانات بأنه احتفالية طقس!!

المستهتر الجميل!

- أما العرض الثانى الذى نشير إليه هنا فهو المستهتر الجميل والذى يقدم لنا نصا يحمل الاسم نفسه «لجان كوكتو» المبدع الفرنسى «١٨٨٩ - ١٩٦٣»، وقد عرف المسرح المصرى أعمالا متعددة له ربما أهمها الآلة الجهنمية أما هذا النص فهى المرة الأولى التى يترجم فيها إلى العربية ويقدم على خشبة المسرح وقد كتبه «كوكتو» فى الأربعينات والمدهش أن موضوعه يكاد يكون موضوع الساعة ويعود بنا إلى الآخر مرة أخرى من خلال حالة إنسانية لسيدة عاشقة لا يعيرها حبيبها أى اهتمام على الرغم من أنهما يعيشان فى بيت واحد. هو طوال الوقت فى الخارج بصحبة نساء أخريات وهى طوال الوقت فى انتظاره حالة من عدم الواصل واللعب على ثنائية الحضور والغياب والأنا والآخر.. فالسيدة تتحدث وتنفعل وتنهار جسديا ونفسيا وتعود لتقاوم وتنتظر وتحب وتنتظر وتنفجر وتصرخ وتهدأ وتثرثر طوال الوقت بينما لا نعرف اسمها .. أما صبيها فهو طوال الوقت

فى الخارج وحين يعود يظل صامتا يأكل .. يشرب .. يدخن.. يقرأ جريدته يتثاءب ينام.. يستيقظ .. يتمطى .. لا يسمع ما تقوله .. وحين تنهار وتلقى بنفسها بين ذراعيه تستنجد به ويحبه يأخذها إلى فراشها لتنام ويتركها ويخرج بعد أن يعيد ترتيب الغرفة!!

– إن المفارقة لا تكمن فقط فى أن كوكتو كتب هذا منذ أكثر من نصف قرن وكأنه يتحدث عن «الآن» ولكن فى أن رجلا وإمرأة عاشقين اختارا الحياة معا ومع ذلك فشل كل منهما فى التواصل مع الآخر إلى الحد الذى يعبر عنه المخرج ببلاغة شديدة فى نهاية المسرحية حين تلقى المرأة بنفسها بين ذراعى الرجل لتستبقيه فيرفع يداه لأعلى وتظل بينها مسافة شفافة وصغيرة لا يستطيعان تجاوزها صغيرة ولكنها أشبه بالفراغ اللانهائى.. وعلى عكس نص «سوينكا» الذى يشبه الدوائر التى تبدأ من دائرة العلاقة بالآخر على صعيد السياسة والهوية وصولا إلى دائرة العمق: العلاقة بين الرجل والمرأة فإن كوكتو يبدأ من اتجاه معاكس: الرجل والمرأة ويمنحنا بعض الإشارات والتلميحات لما يحدث فى الخارج فى مجتمعهما فهذه المرأة الجميلة الشابة مطربة مغمورة تغنى فى مكان حقير للسكارى غير متحققة محبطة فى علمها وفى حبها .. أما هذا الرجل الذى لا يتكلم فلعلنا نخمن أنه أيضا محبط لا يجد عملا وإلا من أين يأتى بكل هذا الوقت لنسائه !! ومن ثم لا عمل له لكى يشعر بوجوده إلا بعلاقته النسائية !! فلا توجد قدرة على التواصل مع الآخر ومن أين ستأتى إذا كان هناك تشويه نفسى وكما يقول «فرويد» فالصحة النفسية هى القدرة على الحب والعمل لقد ترك هذا النص مساحة كبيرة للمسكوت عنه لم يقلها المؤلف وحافظ عليها العرض ليدون عليها كل منا ما يعرفه ويعيشه!!

– العرض قدمته فرقة مغربية حرة قائدها هو مترجم النص ومخرجه وبطله أيضا الفنان الشاب زكريا الحلو وقامت أمامه بالبطولة الفنانة المغربية الشابة الموهوبة سناء الزعيم وشاركت معهما عناصر مصرية «شيرين مجدى» ديكور وحيد السعدنى إضاءة وملصق .. ويلفت النظر توجه شابين من جيل المسرحيين الثالث فى المغرب بعد جيل الرواد من تبعهم للتعاون مع شباب الفنانين فى مصر وفى خطتها التعاون مع فنانين عرب آخرين.. وهى فكرة ليست بسيطة فى إزاحة جدران بين الجسد العربى الواحد – وقد قدم لنا زكريا الحلانى وسناء الزعيم غزلية مسرحية رائعة أشبه بدانتيلا مليئة بالأشواك ولم يتكلف المخرج أو يستعرض عضلاته بل فقط اهتم بفهم النص وطرح رؤيته من خلال الاهتمام بالتفاصيل الفنية الدقيقة فاستطاع أن يحول خشبة مسرح

الهناجر إلى فصل مسرحى حى وساخن وصادق فوصل إلى صالة المسرح فى شكل تفاعل وإعجاب واستطاعت الفنانة الموهوبة والمتألقة «سناء الزعيم» أن تجسد هذه الحالة ببراعة فى انتقالات أدائية لحالات نفسية وجسدية متلاحقة ومتباينة وصعبة تتحول معها من ساكن إلى متحول إلى متفجر «!» وببراعة يربط المخرج بين ما يشير إليه النص بشكل غير مباشر فى العلاقة بين هذا الانفصال فى الداخل وما يموج به المجتمع فى الخارج بإشارات ضوئية متوالية طوال العرض تأتى من الشارع إلى المنزل منتقلة من الأحمر إلى الأخضر من الفعل إلى الاحجام عنه إلى تلك اللعبة المسرحية التى تتعامل مع جوهر خيال المسرح حينما تتحول الأشياء فى الغرفة إلى نساء فى ذهن المرأة ينافسنها فى «إميل» فتقوم بتخيل قتلهن دون أن يتحول ذلك إلى تجل حقيقى وفى مفارقة ضاحكة وباكية بين الأشياء التى تأنثت وبين إنسانة من لحم ودم فلا شىء حقيقيا دون قدرة على التواصل مع الآخر وأدى زكريا أيضا دورا صعبا يعتمد على التعبير دون كلمة واحدة عن حالة من البرودة المستحيلة واللامبالاة فى مقابل سخونة وانفعالية المرأة مما يستحيل معه أن يلتقيا ويتواصلا وسط ديكور يعبر ويجسم هذه الحالة .. ديكور بسيط ومتميز لشيرين مجدى وهى اسم مصرى جديد فى عالم الديكور المسرحى اتخذ مزيجا من الواقعية والتعبيرية فى تناسب مع موضوع العمل ويلفت النظر فيه تلك الكتلة الضخمة التى تتصدر عمق المسرح على شكل كوخ يشبه جبلا من الجليد الرابض الذى بدأ حالة ذوبان لم تتم.

وسيظل الآخر هو شغل البشر الشاغل على مستوى الأفراد والدول .. السياسات والثقافات .. وسيظل موضوعا للدراما فهو جوهرها طالما أن الحياة باقية ، ولكن هل يكون التعاون والتكامل هو الطريق إلى التواصل مع الآخر.. ذلك هو حلم الفن والذى يسكن أيضا «قلوب كأفئدة الطير».

الإذاعة والتليفزيون ١٩/٦/١٩٩٩/عدد ٣٣٥٣

«لير - بوند» .. وجيل لا يهتم إلا بالصورة

أحمد عبدالحميد

«لير» أشهر من أن تعرف لأنها احدى تراجيديات شكسبير الخالدة.. لكنها ليست هى التى تقدم حاليا بمسرح «الهناجر» ما يقدم مسرحية أخرى، تحمل نفس الاسم لكاتب

انجليزى معاصر، يقدم بمصر لأول مرة وهو «إدوارد بوند» وهو عرض يعيدنا إلى لون كان سائدا فى انجلترا منذ أربعمائة عام وكان يعرف بمسرحيات «الثأر» تلك التى تعتمد على العنف والتآمر والقتل المتكرر والوحشية.. وهو ما كان سائدا فى قصور الملوك والأمراء فى القرن السادس عشر.. وتحفل بها بعض مسرحيات شكسبير مثل هملت ومكبث ، لكن ميزة الإبداع الشكسبيرى - فضلا عن شعره - ما تزخر به شخصياته من عمق ومسرحياته من انسانية شكسبير خلص المسرح من مسرحيات «الثأر» وإدوارد بوند.. أعادنا ثانية إليها باعتبار أنها «الأصدق» فى التعبير عن عصرنا الملىء بالعنف والدم والوحشية وبالمناسبة هذا اللون من المسرح تمتلئ به السير الشعبية، والمعالجات المسرحية المعاصرة التى استلهمت التراث مثل «الهلالية» ليسرى الجندى و«الزير سالم» لألفريد فرج.

أن «لير» شكسبير، تقوم على الأعمال المنافية للطبيعة، مثل مقابلة الخير بالشر وعقوق الأبناء واختفاء الحب الخالص والوفاء والرحمة من قلوب أعز الناس عندك وأقربهم لك.. أبناؤك وينتهى العرض وأنت شديد الغضب والثورة على الحيوانات البشرية التى حولها الطمع إلى وحوش فى غابة «لير - بوند» تقريبا عزفت ذات المعانى برؤية مختلفة وأحداث مختلفة لكن شتان بين الاثنين شكسبير بفضل «التلوين» المستمر فى المواقف و«التفريج» الضرورى الذى يعقب التأزم وشدة التوتر لإمكانية التصعيد لنرى دراما أعنف.. وحرصه الدائم على امتاعك فنيا.. استطاع أن يأسرنا بفنه ولا ينفرنا منه، واستطاع أن يسحرنا بنشوة هذا الفن.. بحيث لا نفيق منها.. على العكس تماما فعل «ادوارد بوند» فى مسرحيته المعارضة لشكسبير ، زادت جرعة العنف والقتل واتصلت .. أهمل «التلوين» و«التفريج» وتجاهل طاقة المتفرج على الاحتمال للنغمة الرئيسية التى تشكل نسيج مسرحيته هى «طلقات الرصاص» والقتل المتكرر الذى «كرر» بالتالى ذات المعنى وذات الانفعال .. بل أن مغزى مسرحيته قيل فى جملة على لسان البطل.. ان الإنسان بلا شفقة حيوان مجنون.. واكتمل الحدث الدرامى بأن كل مشعلى النيران احترقوا بها أيضا.. وهكذا تكتمل الدائرة الجهنمية لمسرحيات الثأر لكن بعد إيه؟! بعد أن أصاب المشاهدين بالملل والكآبة إلى أقصى حد .. ولقد فكرت أكثر من مرة بالانسحاب من العرض والهروب منه.

الشظية .. والابتعاد

تجملت بالصبر ولم أنسحب .. فهذا العرض لمخرج جديد - بالنسبة لى - وموهوب أيضا.. تمكنه من أدواته يدل على خبراته السابقة.. وهو فى نفس الوقت مصمم الديكور وسينوغرافيا العرض المتميزة .. وهو المخرج محمد أبوالسعود وعلى ما يبدو أنه أحد أعمدة جماعة الشظية والاقتراب .. وهى من جماعات المسرح الحر التى لها نشاط من بداية التسعينيات.. وتقدم «لير» باسمها بالتعاون مع مركز الهناجر كمنتج فنى وممول.

إذا كان الفن اختيارا .. وهو كذلك فإن أبوالسعود يكون شديد السوداوية ليس لأنه اختار نصا فيه كل هذا العنف والقسوة .. بل لأنه من شدة توحده مع العمل ضاعف من سوداويته.. بديكوراته الحديدية وألوانه الرمادية والسوداء وبموسيقاه ومؤثراته الصوتية - خاصة فى نهاية العرض - التى عمقت وضاعفت من تأثير ما اجتاحنا من كآبة النص، وهو نصف نجاح - لأنه حرص على حياة الجنين (المسرحية) وضحى بالأم (الجمهور).

المخرج من جيل جديد يهتم بالكادر والصورة والتشكيل مثل السينمائيين ولا يهتم بالكلمة والإلقاء المسرحى السليم ومخارج الألفاظ وسلامة اللغة وموسيقاها كالمسرحيين الحقيقيين فهو سينمائى محسوب على المسرح وليس مسرحيا «مجددا» للمسرح لأن «المجدد» لا يتجاهل مقومات الفن المسرحى وأصوله، وأهمها الصوتيات والحوار المنطوق، أحد مفردات العمل المسرحى، ومن أهم أدواته فى التواصل والتأثير بعد ذلك - وليس بدون ذلك - يحاول المخرج المجدد أن يضيف بينها وبين جماليات الفنون الأخرى المستعارة من الموسيقى والسينما الفنون التشكيلية وقد عانيت كثيرا من الإلقاء وتآكل الحروف ومخارج الألفاظ فلم أستطع التقاط كل ما يقال.. وأفسد ذلك علينا «التلقى» للعمل.. ناهيا عن سوء الإلقاء .. ايقاع الكلمات وتقطيع الجمل والكر والتسميع .. وكان الحوار حمل ثقيل يريد الممثل التخلص منه .. بدلا من أن يتفنن فيه وفى تلوينه بالنبرة المناسبة وبالإحساس المشبع بالانفعال الموازى للموقف وللجملة.. وهى مهمة المخرج فى «بروفات الترابيزة» .. وهذا العيب فى مخرجى وممثلى الجيل الجديد .. احدى سلبيات مهرجان القاهرة للمسرح التجريبى.. الذى أعلى من لغة الصورة وقلل من شأن الحوار الناطق.. فلم يفهم أبناؤنا انها إحدى ضرورات المهرجانات (الدولية) التى تهتم بالتواصل بلغات عالمية كالصورة .. والحركة والمسرح الراقص.

مواهب لافتة للنظر

المسرحية تعتمد على عدد كبير من الممثلين بالرغم من أن معظمهم يقوم بأكثر من دور ليس بينهم من أعرفه إلا نجم الهناجر خالد صالح (لير) ومعتزة عبد الصبور، التى شاهدتها من قبل فى بطولة الأميرة تنتظر بالطليعة وكلاهما امتاز بالأداء المتكامل المتميز وبالإمساك بالشخصية ببراعة. بفضل الخبرة السابقة وقد لفت الأنظار بشدة «هانى المتناوى» الذى لعب دور الشبح (الميت) ببراعة وسحر فنى .. مما ذكرنا بأولى الأدوار الكبيرة للفنان عبد الرحمن أبوزهرة فى مسرحية الفرافير عندما قدم أيضا شخصية الميت بشكل بارع عام ١٩٦٤ .. ومن المواهب الجديدة هدى الادريسى التى تتميز بالجمال (ونحن فى المسرح فقراء جدا للمواهب النسائية الجميلة والموهوبة) وتحتاج إلى تدريب وصقل .. كذلك لمع كل من أسامة عبدالله ، ونرمين حسانين وممدوح مداح وأحمد حسين.. لكن المطلوب مزيد من الترتيبات، ومن الاهتمام بالإلقاء الفنى السليم والجميل والمعبر.. حتى يكون لهم مستقبل أفضل من دائرة الاحتراف.

الجمهورية ١٣/٦/١٩٩٩/عدد ١٦٦٠٣

هل المسرح تأديب وتعذيب

عبدالرازق حسين

إذا دعتك الصدفة للذهاب إلى مسرح الهناجر، ومشاهدة مسرحية الملك لير فإن هذه «الصدفة» قد تجعلك ترفض الذهاب إلى المسارح مرة أخرى! أكثر من ساعتين يتم خلالهما حبس المشاهدين داخل أربعة جدران، ووسط إضاءة معتمة، وألوان باهتة، ومشاهد تدفعك للاكتئاب. أكثر من هذا تعمد المخرج إبراز رؤيته السادية، فقدم لمشاهديه مشاهد تعذيب وفقأ للعيون وقتل للآخرين بوحشية!.

العرض يشاهده كل ليلة جمهور قليل، لكنه يفجر إشكالية شديدة الأهمية تتعلق بمساحة الوعى التى يتمتع بها المسرحيون الشباب تجاه وظيفة المسرح، إذا نظرنا للعرض من ناحية عناصره الفنية فسوف تجد العديد من العناصر الجمالية والإيجابية، حركة الممثلين، توظيف الفراغ المسرحى، التعامل، التكوينات الفنية والجمالية، الوعى بتقنية بناء العرض المسرحى لكن.. ضاعت العناصر الإيجابية بسبب المراهقة الفنية التى تدفع البعض إلى المبالغة والتقليد والخروج عن المألوف، المراهقة الفنية بالمناسبة لا علاقة لها بسنوات عمر الفنان، لكنها منهج تفكير وأسلوب عمل يمكن أن يسيطر على الفنان ويدفعه إلى نتائج تتشابه مع ما يقدمه «الملك لير».

القسوة فوق خشبة المسرح ليست جديدة، سبق أن قدمها انطونيان أرتو، وكانت أحد مظاهر التمرد على النظم السياسية والاجتماعية والفنية وأخذت وقتها وذهبت، ولم يبق سوى بعض التعاليم المدرسية، التى يتعلمها طلاب الفنون، ومؤلف المسرحية ادوارد بوند أحد المهتمين بالعنف والقسوة، وقال عندما كتب مسرحية الملك لير «إذا لم نتوقف عن الاتسام بالعنف فلا مستقبل لنا! المؤلف حر فى أن يؤمن ويفكر ويكتب بالطريقة التى تحقق أهدافه الفنية والفكرية لكن من حق المشاهد المصرى أن يتساءل لماذا نتبنى عرض هذا الفكر هل لكى «نتعارض مع» أو «نناقش» رؤيته، أم على سبيل التجربة؟

ولا أظن أن أحد يكفى أن يصادر حق الفنان المبدع فى اختيار أى نص عالمى لتقديمه للمشاهد المصرى لكن أين دور هذا الفنان فى توصيل النص بأساليب وأدوات لا تجعل المشاهد العادى والمتخصص أمام حالة مسرحية تثير الغضب والقرف.

لماذا تتحول التجربة الفنية إلى هدف وتتجاوز حدودها باعتبارها وسيلة، تعذيب المشاهدين لا يمكن أن يؤدى إلى قيمة أو معنى أو اختصار مناطق التكرار والتطويل واللامعنى مسئولية أساسية يتحملها المخرج تجاه نفسه وممثليه وجمهوره.

نص مسرحية الملك لير مأخوذ عن المسرحية الشهيرة التى كتبها الشاعر الانجليزى وليم شكسبير وعالج فى المسرحية أزمة النفس الإنسانية من خلال مأساة ملك، يتنازل بإرادته عن مملكته لبناته، ويمنع ثروته عن الابنة الصغرى التى ترفض المبالغة فى نفاقه، ويكتشف بعد فوات الوقت المشاعر الخبيثة لبناته، ويتحول من ملك سابق إلى إنسان بائس، يهيم فى مملكته للبحث عن مأوى.

هذه المأساة الإنسانية استلهم أحداثها إدوارد بوند، جرد النص الأصلى من مضامينه الفكرية وشخوصه الإنسانية، وقام بصياغة شخصيات تتطابق فى خطوطها الرئيسية مع النص الأصلى لشكسبير لكنها تحولت عند بوند إلى مجرد أفكار تخلو من الأبعاد الإنسانية التى جسدها شكسبير، شخصيات بوند شر مطلق، بدون تبرير أو تفسير عنف وسادية وحقد يتخلل المشاهد من بدايتها وحتى نهايتها حتى شخصية «الملك لير» رغم أنه بطل مأساوى كما يجسد النص، إلا أن معالجة بوند تدفع المشاهد إلى عدم التعاطف معه سواء فى لحظات ضعفه أو قوته، الشر حول أغلب الشخصيات إلى أنماط لا علاقة لها بالبشر، حتى شخصية الريفى البسيط طيب القلب يحوله المؤلف والمخرج بعد قتله إلى شبح يقفز فوق المسرح بأداء هيستيرى ومبالغة تضاعف من إحساس المشاهد بالكآبة.

بعد إسدال الستار على أحداث الملك لير لا تملك سوى قول خسارة، لماذا لا تستثمر الطاقات الفنية والحالة المسرحية التى قدمها مخرج وأبطال العرض فى تقديم فرجة

مسرحية مكثفة ومقنعة سواء كانت لنص ادوارد بوند أو غيره، ومن يتحمل مسئولية توجيه جهد هؤلاء الفنانين الشباب نحو القنوات الصحيحة التى تجعل من عرض لير وغيره من التجارب الشبابية خطوة على الطريق، لا مجرد صفر على الشمال، وجوده مثل عدم وجوده!.

آخر ساعة ١٦/٦/١٩٩٩/عدد ٣٣٧٣

لير.. عنف جميل.. بالهناجر

مرة أخرى ساهم مركز الهناجر فى التعريف بكتاب المسرح العالمى لأول مرة على خشبة المسرح المصرى، فبعد تقديم أعمال الكاتب الافريقى سونيكا يقدم حاليا مسرحية (لير) لادوارد بوند أحد أهم الكتاب البريطانيين المعاصرين وأكثرهم إثارة للجدل بما يميز مسرحه من جرأة وعنف وتمرد حتى ان مسرحيته (صباح مبكر) والتى كتبها عام ١٩٦٨ كان سببا فى الغاء الرقابة على المسرح تماما فى بريطانيا.

ومسرحية (لير) لادوارد بوند (ترجمها د. محسن مصيلحى ١٩٨٩) تشكل نوعا من المعارضة الفنية لمسرحية شكسبير (الملك لير) لكن بوند يتجاوز التنامى مع العرض الشكسبيرى باستخدام شكسبير نفسه كشخصية رئيسية فى مسرحية تالية هى (بنجو) أيضا قام بترجمتها د. محسن مصيلحى ١٩٩٣ وفيها يتحاشى بوند الكتابة عن شكسبير مبدعا ليتوقف أمام دور الفنان فى المجتمع.

اختارت فرقة الشظية والاقتراب، نص (لير) لبوند كنوع من القراءة المعاصرة لآليات العنف فى المجتمع خاصة وإنهم يتفقون مع المؤلف فى أن كل أشكال العنف تصب فى العنف السياسى إضافة إلى اقتناع أعضاء الفرقة بمسرحية بوند كمسرحية ما بعد شكسبيرية تنطوى على لغة ورؤية عصرية تتجرد وتتمرد على تلك الكلاسيكية الشعرية الفخمة فى النص الشكسبيرى.

هو العنف والرعب والقسوة المدخل إلى النص والعرض معا حيث الحروب والمعارك وأشكال التعذيب الوحشية والموت والمقابر.. انها الإدانة الحادة للحروب والعنف السياسى وإذا كنا نتفق مع المؤلف فى بطش السلطات وعنف الحكومات فما تكاد الحكومة الثورية تتحول إلى سلطة حتى تفقد ثورتها وتؤسس لعنف سياسى.. فإننا لا نتفق كثيرا مع رؤية المؤلف المطلقة لدلالات الحرب والمعارك حيث لا فرق لديه بين الحرب من أجل مبدأ أو الحرب من أجل سلطة وعدوان فكلها لديه حروب غير أخلاقية تؤسس للدمار والعنف. هكذا يقدم ادوارد بوند صاحب الموقف الاشتراكى وابن الطبقة العاملة البسيطة موقفا رومانسيا أخلاقيا غير عادل.

ومثل كل مسرحيات المخرج محمد أبوالسعود يشكل الإطار البصرى والموسيقى العنصر الجوهرى فى تفعيل التجربة الجمالية واكتمالها.. هكذا تشكل المادة المعدنية سينوغرافيا العرض والتى قام بتصميمها أيضا محمد أبوالسعود كمعادل بصرى لذلك العنف والموت الذى يحتل المدينة كما شكلت الصياغة الحركية بالعرض رؤية جمالية مبدعة خاصة شخصية الشيخ التى قام بتجسيدها (هانى المتناوى) فى حركة زاحفة ناعمة أشبه بالحلم، يخايل لير (خالد صالح) فى مرحلته الأخيرة حيث الهزيمة والموت وفقدان السلطة وحيث الحكمة التى استطاع خالد صالح أن يعبر عنها بأداء هادىء عميق.. وبنفس الوعى بالشخصية قدمت معتزة عبد الصبور (بوديس) ابنة لير بتنوع حركى وتلون فى الأداء الصوتى يجسد العنف والدهاء والقسوة والضعف بما يشكل اضافة حقيقية فى مشوارها الفنى .. وإذا كان العرض لم يبرز إمكانية حمادة شوشة المميز بصورة كبيرة فقد قدم العرض العديد من الوجوه الجديدة المبشرة (هدى الإدريسى)، ممدوح مداح، نرمين حسانين)

الأخبار ١٧/٦/١٩٩٩/عدد ١٤٧٠٥

مسرح القطاع الخاص

مسلسل	اسم المسرحية	إنتاج
١	دربكة .. همبكة	ارتيمار
٢	قشطة وعسل	مسرح الفن
٣	حودة كرامة	مسرح الفن
٤	الزعيم	الفنانين المتحدين
٥	فيما يبدوا .. سرقوا بعده	جمهورية فيلم
٦	ألابندا	عصام إمام
٧	شبورة	عصام إمام
٨	بهلوول فى استنبول	أوسكار
٩	شفت اللى حصل	إبراهيم فوزى
١٠	الملك هو الملك	محمد فوزى
١١	خريشة	محمد فوزى
١٢	بالعربى الفصيح	لينين الرملى
١٣	بوبى جارد	الغزالى للانتاج
١٤	الواد ويكا بتاع أمريكا	مدحت الشريف
١٥	دسكو يا هووه	مدحت الشريف
١٦	زندو يغزو الفضاء	عصام الحوت
١٧	لعبة الست	ماستر للانتاج الفنى
١٨	كتكوت فى المصيدة	جلاب للانتاج الفنى
١٩	٣ ديدى وواحد صعيدى	عادل الميهى

١ ـ مسرحية : دريكة .. همبكة

انتاج ارتيمار | بداية العرض : ١٩٩٨/٧/١ | مكان العرض: كامب شيزار بالاسكندرية
تأليف: مجدى الابيارى | أشعار: سمير الطائر | ألحان: حسن اش اش
استعراضات: علاء أبوليلة | ديكور: محمود حجاج | اخراج: حسن عبد السلام

تمثيل: محمد نجم – شيرين – ميمي جمال – محمود القلعاوى – فؤاد خليل – سيد حاتم والمطرب شفيق جلال

فكرة المسرحية: تطرح بسذاجة فكرة الفلوس.. وأنها ليست كل شيء فى الدنيا كما أنها ليست السبب فى الصراعات والمشاكل بل نحن السبب نتيجة سوء استخداماتها وطمعنا فيها .
وقد حلت الفنانة هند عاكف بدلا من الفنانة شيرين ، وكذلك حل الفنان أحمد راتب بدلا من الفنان محمود القلعاوى
وقد عرضت فيما بعد على مسرح نجم بالدقى اعتبارا من ١٩٩٩/١/١٩

٢ ـ مسرحية قشطة وعسل

انتاج: مسرح الفن | إعادة عرض: ١٩٩٨/٧/٢ | مكان العرض: مسرح الفن
تأليف: بسيونى عثمان | كلمات: بخيت بيومى | ألحان: عمار الشريعى
رقصات : حسن عفيفى | ديكور: نهاد بهجت | اخراج: جلال الشرقاوى

تمثيل: مدحت صالح – فيفي عبده – فاروق فلوكس – جمال اسماعيل – رضا إدريس

فكرة المسرحية: تدور حول سيدتين فى حالة وضع، تضع إحداهما توأم أما الأخرى فيموت وليدها وطمعا فى البقشيش تقوم الممرضة بإبدال المولود الذى توفى بإحدى الفتاتين التوأم فتعيش الأولى مع والدها الثرى تنعم بكل مظاهر الثراء وتعيش الأخرى مشردة فى الأفراح والموالد حتى تكتشف الحقيقة فى النهاية.

٣ - مسرحية حودة كرامة

إنتاج مسرح الفن — تاريخ العرض: ١٩٩٩/١/١٦ — مكان العرض: مسرح الفن
تأليف: صلاح متولى — أشعار: مجدى كامل — ألحان: عصام كاريكا
استعراضات: حسن عفيفى — ديكور: محمود حجاج — اخراج: جلال الشرقاوى

تمثيل : أحمد آدم – صلاح عبدالله – عبير صبرى – غادة عبد الرازق – صفوة – رضا إدريس – محمد شرف – أشرف النعمانى – مدحت الكاشف

فكرة المسرحية : تدور حول المصرى البسيط الذى لا تقدم له بلده ما يحتاج إليه سواء من التشجيع أو الدعم فهو يملك أفكاراً يمكن من خلال تنفيذها أن تقدم لمجتمعه الكثير.. يملك أهم منها إحساس بكرامته التى يجدها تهان وأحيانا بلا سبب أو خطأ من جانبه.

٤ - مسرحية الزعيــم

استمرار عرض — بداية العرض: ١٩٩٨/٧/٨ — مكان العرض: مسرح الزعيم بالهرم
إنتاج : فرقة الفنانين المتحدين — أغانى: بهاء جاهين — رقصات : عاطف عوض
تأليف: فاروق صبرى — ديكور : نهاد بهجت — اخراج: شريف عرفة
ملابس:د. سامية عبد العزيز

تمثيل: عادل إمام – أحمد راتب – رجاء الجداوى – إيفا – مصطفى متولى – يوسف داود

فكرة المسرحية : تدور حول زينهم الكومبارس المشابه للزعيم وعندما يتوفى الزعيم يقوم رستم نائب الزعيم بتأجيل خبر وفاته ويستعين بزينهم ليؤدى دور الزعيم ولكن زينهم بدهائه وحسن تصرفه يستطيع التخلص من المفسدين داخل القصر والذين استعانوا به ليلعب الدور عدة أيام حتى ينتهون من توقيع اتفاقية لدفن النفايات الذرية فى أرض البلاد لتعود عليهم بالخير الوفير.

٥ - مسرحية فيما يبدوا .. سرقوا عبده

إعادة عرض

إنتاج : جمهورية فيلم (أحمد الابيارى　　بداية العرض: ١٩٩٨/٧/٩　　مكان العرض: مسرح رومانس

تأليف: أحمد الابيارى　　أغاني: مجدى كامل　　ألحان: حسن اش اش

استعراضات: أحمد يونس

تمثيل: أحمد آدم - إيمان - صلاح عبدالله - سامى سرحان - عبير صبرى - رامز جلال - محمد شرف والمطرب : حسام حسنى

فكرة المسرحية: تدور حول شابين ورثا عن والدهما ثروة طائلة ولكن كل منهما أضاع هذه الثروة على شهوات وملذات الحياة.

٦ - مسرحية الابندا

استمرار عرض　　بداية العرض: ١٩٩٨/٧/٩　　مكان العرض: مسرح الفردوس

إنتاج: عصام إمام　　ألحان: حسين الإمام　　استعراضات: عاطف عوض

تأليف: أحمد عبدالله　　ديكور : محمود حجاج　　رؤية وإخراج: سمير العصفورى

ملابس: مجدى نجاتى

تمثيل: محمد هنيدى - دينا - شريف منير - ماجدة زكى - علاء ولى الدين - هانى رمزى - أحمد السقا - غادة - أحمد عقل

فكرة المسرحية: تدور حول صراع الشباب بين الحب والمادة ومعاناتهم داخل حارة مصرية لكل منهم أحلامه التى تصطدم أمام حائط الواقع المادى والملىء بالخداع.

٧ - مسرحية شبورة

إنتاج: عصام إمام | بداية العرض: ١٩٩٨/٧/٣٠ | مكان العرض: مسرح مدينة نصر
تأليف: إسعاد يونس | أشعار: مجدى كامل | ألحان: عصام كاريكا
استعراضات: كريم التونى | ملابس: داليا محمود | رؤية وإخراج: سمير العصفورى
ديكور: حسين العزبى

تمثيل: أشرف عبد الباقى – هالة فاخر – حسن حسنى – سعاد نصر – محمود الجندى – علاء مرسى – محمد سعد – طلعت زين – رضا حامد

فكرة المسرحية: يقدم العرض قصة حياة فنان مسرحى حقيقى يعشق المسرح ويضحى من أجله بكل شيء ويحلم بتقديم الأعمال المسرحية الكبيرة وتواجهه بعض العراقيل والصعوبات إلا أنه ينجح فى النهاية فى تقديم ما يريد.

٨ - مسرحية بهلوول في استنبول

استمرار عرض | بداية العرض: ١٩٩٨/٧/١٤ | مكان العرض: هيلتون رمسيس
إنتاج: أوسكار | أشعار: بهاء جاهين | ألحان: د. جمال سلامة – حسن أبو السعود
تأليف: يوسف معاطى | استعراضات : حسن عفيفى
اضاءة: سمير فرج | أزياء: د. سامية عبد العزيز | ديكور: نهاد بهجت
إخراج: محمد عبد العزيز

تمثيل: سمير غانم – إلهام شاهين – سهير رجب – غسان مطر – طلعت زكريا – مصطفى رزق

فكرة المسرحية: تدور حول بهلول المرشد السياحى الذى تحاول احدى العصابات استغلاله لتهريب الآثار إلى تركيا من خلال جوهرة التى تمارس عليه الضغوط لكى يرضخ لها لكنه يفيق فى الوقت المناسب ويدعى فقدان الذاكرة ويتدخل البوليس فى الوقت المناسب ويقبض على المهربين.

٩ - مسرحية شفت اللى حصل

إنتاج: إبراهيم فوزى　　بداية العرض: ١٩٩٨/٧/١٧　　مكان العرض: مسرح نجم بالدقى
تأليف: باهى المطعنى　　أشعار: د. مدحت أبوبكر　　ألحان: رياض الهمشرى
ديكور: فوزى السعدنى　　إخراج: رزيق البهنساوى

تمثيل: نجوى فؤاد - محمد الحلو - سامى العدل - بثينة رشوان - إبراهيم نصر - يوسف عيد

لم تواكبها حركة نقدية

١٠ - مسرحية الملك هو الملك

إنتاج: محمد فوزى　　بداية العرض: ١٩٩٨/٧/٢٢　　مكان العرض: مسرح قصر النيل
تأليف: سعدالله ونوس　　أشعار: أحمد فؤاد نجم　　ألحان: حمدى رؤوف
ديكور: سوزان أمين　　إخراج: مراد منير

تمثيل: صلاح السعدنى - فايزة كمال - محمد منير - حسين الشربينى - لطفى لبيب - على حسنين - مجدى فكرى - ماجدة منير - أحمد الفيشاوى

فكرة المسرحية: تدور فكرة المسرحية حول ملك فكر ذات مساء مع وزيره أن يقوم بلعبة تجلب له الضحك والسرور فقد رأى أن ينزلا إلى البلدة فتتكر هو ووزيره لاختيار أحد الرعية بأن يلعب دور الملك ووقع إختياره على أبوعزة المغفل وتتم اللعبة وتحدث العديد من المفارقات.

١١ - مسرحية خربشـة

إنتاج: محمد فوزى بداية العرض: ١٩٩٨/٨/٤ مكان العرض: مسرح الريحانى
إعداد وأشعار: أيمن بهجت قمر ألحان: طارق فؤاد - محمود طلعت ديكور وإضاءة: هشام جمعة
استعراضات: هانى الهادى تأليف وإخراج: يوسف فرنسيس

تمثيل: أحمد بدير - عايدة رياض - عزت أبوعوف - عائشة الكيلانى - سمية الخشاب - والمطرب: طارق فؤاد

فكرة المسرحية: تدور حول المعاهد الخاصة التى أفسدت إلى حد بعيد رسالة العملية التعليمية وحولتها فى رسالة قومية تهدف إلى صياغة إنسان مصرى قادر على العطاء ويشارك فى التنمية والبناء إلى عملية تجارية الهدف منها التربح.

١٢ - مسرحية بالعربى الفصيح

إنتاج: لينين الرملى بداية العرض: ١٩٩٨/٧/٢٤ مكان العرض: مسرح سترلند بالاسكندرية
تأليف وإخـراج: لينين الرملى ديكور - موسيقى - إضاءة: عمل جماعى

تمثيل: مجموعة فنانين من قسم المسرح بكلية الاداب جامعة الاسكندرية ومن هواة مدينة الاسكندرية.

فكرة المسرحية: ١ - تدور حول كشف الحقيقة وسلبيات الوطن العربى فى محاولة لعودة اتحاد العرب.

٢ - تدور حول بنسيونا فى لندن يضم أبناء كل الدول العربية وتعرضهم لحادث اختطاف أحد زملائهم بزعم أنه إرهابى ثم محاولة اتهامهم بأنهم أيضا ارهابيون ضد المجتمع المتحضر الذى دبر المؤامرة ووجه الاتهام.

تمثيل: شريف الدسوقى - سماح حسين - أحمد عبد الرازق - تامر السيد - أحمد السمان - هانى مصطفى - محمد عبد الهادى - أحمد عبدالله.

١٣ - مسرحية بوبي جارد

إنتاج: الغزالى للانتاج بداية العرض: ١٩٩٨/٧/٢٦ مكان العرض: مسرح العبد بالاسكندرية
تأليف : يوسف معاطى أشعار: سمير الطائر موسيقى وألحان: حسن اش اش - عصام كاريكا
رؤية سينمائية : مازن الجبلى ديكور: محمود بركة إخراج: مصطفى الدمرداش

تمثيل: سيد زيان - فادية عبد الغنى - المنتصر بالله - فاروق نجيب - وفاء مكى - سامى مغاورى

فكرة المسرحية : تدور حول الصراع الأبدى بين الخير والشر والمتمثل فى شقيقين أحداهما ينتهج الميكيافيلية فالغاية تبرر الوسيلة حتى ولو تسبب فى سجن أخيه الذى يدعو للخير للمجتمع ويحارب الفساد حتى ولو تمثل فى أخيه.

١٤ - مسرحية الواد ويكا .. بتاع أمريكا

إنتاج: مدحت الشريف بداية العرض: ١٩٩٨/٨/٦ مكان العرض: مسرح مينوش الهوسابير
تأليف : يسرى الابيارى أغانى: مجدى كامل موسيقى : حسين الإمام
استعراضات: عادل عبده ديكور: حسين العزبى إخراج: عادل الأعصر

تمثيل: وائل نور - ممدوح وافى - وفاء عامر - رياض الخولى - سعيد عبد الغنى - محيى الدين عبد المحسن - جيهان سلامة - ألفت إمام - ناجى سعد

فكرة المسرحية : تدور حول النفوذ الأمريكى فى مصر والذى يتبلور من خلال سيدة مصابة تخبر الطبيب بمن تسبب فى اصابتها وتموت، يصبح الطبيب هو الوحيد الشاهد على مقتل السيدة واعترافها، يتضح أن من تسبب فى قتلها شاب من أب مصرى وأم أمريكية لتبدأ الضغوط لإبعاد التهمة عن هذا الشاب.

لم تواكبها حركة نقدية.

١٥ - مسرحية ديسكو يا هووه

إنتاج: مدحت الشريف — بداية العرض: ١٩٩٩/١/٣ — مكان العرض: مسرح مينوش الهوسابير
تأليف: د. مدحت أبوبكر — أشعار: مجدى كامل — ألحان: حسين الإمام
استعراضات: عماد سعيد — ملابس: شاهندة صقال — إخراج: مدحت الشريف

تمثيل: نهلة سلامة – المطرب: محمد زياد – ناجى سعد – حسن الديب – داليا إبراهيم – وائل على

فكرة المسرحية : تدور حول مجموعة من الأنماط الإنسانية المختلفة تعبر عن طبيعة اجتماعية وسياسية واقتصادية للمجتمع الذى تعيش فيه.

١٦ - مسرحية زندو يغزو الفضاء

إنتاج: عصام الحوت — بداية العرض: ١٩٩٨/٨/٩ — مكان العرض: مسرح ليسيه الحرية بالشاطبى
تأليف وأشعار: بهيج اسماعيل — ألحان: رضا رجب — إخراج: شاكر عبد اللطيف
ديكور: محمود حجاج — استعراضات: علاء أبوليلة

تمثيل: يونس شلبى – ناصر سيف – منى جلال – زينب وهبى – مجدى سعد

فكرة المسرحية : تطرح المسرحية رؤية واقعية ومستقبلية لعالم الطفل على مشارف القرن الجديد .. حيث تأخذه من خلال قصة بسيطة قوامها الصراع الأزلى بين الخير والشر إلى رحلة لعالم الفضاء بكل ما يحمله من غموض وإثارة وكائنات غريبة.

لم تواكبها حركة نقدية.

١٧ - مسرحية لعبة الست

إنتاج: ماستر للانتاج الفنى
بداية العرض: ١٩٩٨/٩/٢
مكان العرض: مسرح راديو
إعداد: مهدى يوسف – محمد صبحى
تأليف : بديع خيرى ، نجيب الريحانى
أغانى: خيرى فؤاد
موسيقى: حسن أبوالسعود
استعراضات: كريم التونسى
ديكور: د. سمير أحمد
إخراج: محمد صبحى

تمثيل: محمد صبحى – سيمون – شعبان حسين – محمود أبوزيد – خليل مرسى – مجدى صبحى – عبدالله مشرف – أمل إبراهيم – والمطرب أركان فؤاد

فكرة المسرحية: تدور حول الصراع بين المال والشهرة بين من يملكون كل شيء ومن لا يملكون غير ضمائرهم.

١٨ - مسرحية كتكوت في المصيدة

إنتاج: جلاب للانتاج الفنى
بداية العرض: ١٩٩٨/٤/٨
مكان العرض: مسرح الريحانى
تأليف : فادى جلاب
أشعار: محمد صلاح
موسيقى: هشام طه
ديكور: عمر كمال
إخراج: أسامة رؤوف

تمثيل: حسين الشربينى – ميمى جمال – أحمد راتب – ضياء عبد الخالق – فريد النقراشي ومع المطرب رمضان العربى

فكرة المسرحية: تدور حول الصراع بين الخير والشر من خلال محاولات مليونير متسلط يدين بالاستيلاء على قطعة أرض يمتلكها مزارع بسيط يدافع عن حقه بكل ما أوتى من قوة.

١٩ - مسرحية ٣ ديدى وواحد صعيدى

إنتاج: عادل الميهى　　بداية العرض: ١٩٩٨/٩/٣　　مكان العرض: مسرح لونابارك
تأليف : يسرى الابيارى　　إخراج: أشرف زكى

تمثيل: مظهر أبوالنجا - عزيزة راشد - أحمد سلامة - محمود مسعود - نادية سلامة

فكرة المسرحية : تدور فى قالب استعراضى غنائى حول مسابقة لاختيار الوجوه الجديدة من خلال شابين للتحايل على ظروفهما الاجتماعية الصعبة حيث يتعرضان لمواقف كوميدية عديدة.

رؤية مسرحية

مختار العزبي

«دريكة.. همبكة» هذا هو اسم لمسرحية من مسرحيات الصيف وهو على شاكلة أسماء «بوبى جارد» «خربشة» .. «الواد ويكا بتاع أمريكا» ومن قبلها «ألابندا» وإن دل ذلك على شىء فإنما يدل على انخفاض حاد فى ذوق منتجى تلك المسرحيات، وللعلم فكلها من انتاج القطاع الخاص - وأيضا المساهمة فى انخفاض ذوق جمهور تلك المسرحيات بدلا من محاولة الارتفاع عملا برسالة المسرح، شأنه شأن أى فن جميل فما بالنا بالمسرح وهو أبو الفنون جميعا.

المهم أن مسرحية «دريكة .. همبكة» - واسم ينم عن موضوعها- عبارة فعلا عن دريكة من الضحك الشديد والهمبكة من القص واللزق لزوم البحث عن هدف .. ولا نستطيع أن ننكر إجادة محمد نجم أداء مثل هذه المسرحيات خاصة أنه يملك من الحضور الكوميدى الذى لا حدود له.. وكمية كبيرة من الخيال واللياقة وسرعة البديهة وكل ذلك من عوامل الكوميديان الناجح ووسيلة وصوله إلى الجمهور بأقصر الطرق وهذا ما حدث فى «دريكة .. همبكة» عندما ذهب الجمهور بأعداد كبيرة حسدته عليه كثير من المسرحيات الأخرى.. ومحمد نجم يعتمد أيضا فى مسرحياته التى تابعتها لأكثر من عشرين سنة - على قدرته فى الأداء الكوميدى فقط. وعلى الشخصية التى يلعبها وهى فى الغالب تكتب له بعناية فائقة أو يكتبها هو بنفسه أو يضيف إليها من عنده وفى الغالب

الأعم يرتجل دوره كاملا ويسخر بقية الشخصيات من الرجال والنساء لخدمة أدائه ومواقفه و(يغرس بلغة المسرحيين) له الآفيهات (القفشات) المسرحية.. كل ذلك لا يمنع كما قلنا من أنه كوميديان درجة أولى اختار أن يكون الضحك للضحك هو هدفه وطريقه ومهما قال مؤلفو مسرحياته أو حاولوا أن يقولوا شيئا فى مسرحياته إلا أن كم الاستغراق فى الضحك حتى الاستلقاء على القفا كما يقول المثل الشعبى أو كما يقول مثل شعبى آخر أن يكون «الضحك للركب» وهذه تركيبات مسرحية أو أشكال مسرحية فى فن كتابة المسرح عفى عليها الزمن عمرها الافتراضى منذ حوالى ٢٥ سنة وأهمها بناء المشهد المسرحى القائم على سوء الفهم.

وأهم ما يميز محمد نجم فى هذه المسرحية هو إلغاؤه لدور المخرج وهيئة الإخراج كلها فجاءت «دريكة همبكة» فريدة فى نوعها فى تاريخ المسرح المصرى المعاصر ولا يعرف المتفرج من المخرج، فليس هناك اسم لمخرج فى إعلانات المسرحية ولا هو يشاهد إخراجا فى المسرحية نفسها.. بالإضافة إلى الفقر الشديد فى الإنتاج وسط كم من الإنتاج المسرحى المبهر ولكن كله يهون طالما أن «محمد نجم» يمثل «ويعلى الضحكاية» ويأتى إليه الجمهور.

الكواكب ١٩٩٨/٨/٣٠/عدد ١١٤٠

كرامة حودة .. وكرامة المسرح

جرجس شكرى

ماذا أكتب عن حودة كرامة؟ طوال الفصل الأول وأنا أتابع جيدا وأحاول أن أجد شيئا يلفت للنظر، ولكن كان هذا مستحيلا وكنت قد هيأت نفسى فأنا ذاهب لمشاهدة مسرحية فى القطاع الخاص وأعرف أنها تخضع لكل شروط المسرح التجارى.. ووجدتنى أقارن بين حزمنى يا.. لسمير العصفورى .. وبين حودة كرامة ولا علاقة بين العرضين.. ولأن المقارنة كانت ملحة .. فإذا سلمنا بوجود هذا النوع من المسرح الذى يجذب عددا كبيرا من المشاهدين وهم من نوع خاص .. فلا مانع من ذلك على الأقل يذهب هؤلاء إلى المسرح ويعتادونه رغم التحفظات الشديدة.. فلنقدم هؤلاء بوليفار وبورلسك وصيغا مسرحية عاف عليها الزمن فهم أحرار ونحن أكثر حرية فى الاختلاف معهم.. ولكن

على الأقل يتم تقديم هذه الصيغ مع مراعاة شروطها الفنية فحين شاهدت حزمنى يا.. ورغم اختلافى مع هذا النوع من المسرح إلا أنني شعرت بوجود مخرج كبير هو سمير العصفورى فهو يقدم عرضا ربما يكون بالنسبة لى تافها للتسلية وللسياح العرب إلا أنه قدم كل شيء بمهارة فائقة.

وفي حودة كرامة مواطن يبحث عن كرامته المفقودة وهذا شيء رائع وما شغلنى وأفزعنى فى العرض الذى تركته هاربا بعد الفصل الأول.. وأنا أسأل نفسى ما هى الكرامة وما هو المواطن وكيف يفهمها.. حودة الملقب بكرامة شخصية تافهة لا أكثر هذا أولا.. فلن يختلف اثنان من المتفرجين على هذا.. فكيف إذن نقتنع بمشكلته التى يعانى منها وهى إهدار كرامته .. وبرغم عدم تفاؤلى قبل أن أذهب للعرض كنت أظن أن النجم أحمد آدم سوف يتألق على الأقل .. ولكن لا شيء.. الفصل الأول مجموعة من الأفيهات الباردة والمواقف التى تستجدى الضحك.. فكل شيء على المسرح سمته الرئيسية العشوائية. يبدأ بليلة زواج حودة الذى هرب وعروسه فى انتظاره لتحدث مجموعة من المفارقات تناولتها أفلام فريد الأطرش واسماعيل يس بمهارة فائقة منذ نصف قرن.. وهذه ليست المرة الأولى ففى كل مرة يهرب وهكذا بالطبع يتم العثور عليه وتتوالى الأحداث فى ليلة عرض تطول أحداثها فى صورة عشوائية بدءا من أصدقاء حودة الذين يحاولون تصوير ليلة الدخلة وترويجها فى محلات الفيديو وانقطاع الكهرباء وترك حوده زوجته لكى يأتى بالشمع فيقابله ضابط شرطة وحين لا يقف له يقضى ليلة الدخلة فى التخشيبة إلى آخره ومن هذا الموقف تبدأ الحكاية إذ يعود الولد رينجو أو زلوعة لا أذكر ... فجأة وكان قد هاجر إلى أمريكا ويعود حاصلا على الجنسية الأمريكية ويحاول اصطحاب أصدقائه معه للعمل فيرفض حودة أن يترك مصر ويفاجأ فيما بعد بأن هذا التفاه حامل الجنسية الأمريكية يخافه الجميع ويقف له ضابط الشرطة.

حدوتة معروفة ومستهلكة ولا تحمل أية رؤية فقط مشاهد عشوائية لا قيمة لها.. ويشعر المشاهد بأزمة المواطن أى أزمة البحث عن مواطن يكون الرمز إذا أصبح الرمز حوده – زلومة – رينجو – ننس – زلابية هؤلاء هم الرموز التى تعانى أزمة الكرامة وكما قلت فى البداية هذه الشخصيات بتركيبتها أزمة وإهانة للمواطن.. فهل شخصية ابن البلد بهذه التفاهة وكيف يقتنع المشاهد بأزمة الكرامة.. وبالفعل شعرت بأزمة المواطن وإهانة كرامة المسرح.. وبالفعل الذى أهينت كرامته هو المسرح على خشبة المسرح.. من خلال

نقل المسرحيين له.. فليكن هناك بوليفار وبورلسك ولكن أن يكون هناك على الأقل رؤية.. تحترم المواطن موضوع المسرحية وتحترم المسرح أيضا، فالعرض الذى يسعى لمناقشة كرامة المواطن يصمم على إهانته من خلال تقديمه بهذه الصورة السطحية والعشوائية إذ جعلنى العرض أخرج بعد الفصل الأول مع عدد كبير من المسرحيين وهذا ما لم أتوقعه من المخرج جلال الشرقاوى.

الإذاعة والتليفزيون ١٩٩٩/٢/٦/عدد ٣٣٣٤

تياترو

نبيل بدران

الشخص الذى عنده كرامة، يحظى دائما بالاحترام .. ويتضاعف التعاطف معه عندما يكون هذا المواطن مستزا بمصريته .. حريصا على انتمائه .. وحقوقه .. ملتزما بأداء واجباته.. وإلا تكون الكرامة عنده مجرد كلمات جوفاء وسلوكيات انفعالية جامحة.. فهل محمود عتريس المصرى الشهير بـ (حودة كرامة) من هذه النوعية التى تجسد المفهوم الصحيح للكرامة قولا وفعلا؟!

اسم المسرحية التى كتبها صلاح متولى (حودة كرامة) يضمن مقدما نوعا من التعاطف المسبق حتى قبل دخول المتفرج إلى دار العرض المسرحى، ويدفعه سبب آخر للتفاؤل ولتوقع سهرة مسرحية غير محبطة – هو اسم الفرقة ذاتها (مسرح الفن) فهذه الفرقة قدمت من قبل عروضا متميزة مثل (انقلاب) و(راقصة قطاع عام) و(المليم بأربعة) و(دستور يا أسيادنا) وكلها بالطبع من إخراج مؤسس الفرقة جلال الشرقاوى لكن التعاطف المسبق مع حودة كرامة لا يدوم طويلا لأكثر من سبب أولها الشعور بمحاولة افتعال قضية – فالأزمة النفسية للشخصية الرئيسية حودة كرامة بدأت بمواجهة مفتعلة بين حودة وبين ضابط شرطة. فقد يكون التجاوز فرديا يصعب تعميمه – دون التمادى فى الادعاء ، بأن جميع ضباط الشرطة يهينون كرامة المواطنين مثلما فعل هذا الضابط الذى استهجن أن يضع حودة ساقا على ساق رافضا الوقوف احتراما وامتثالا له، لكن المسبب الحقيقى لأزمته النفسية يكون مقنعا ومبررا بسبب التفرقة فى المعاملة بين المصرى والأجنبى فنفس الضابط الذى تعامل مع حودة كرامة بغلظة هو ذاته الذى بدل

على الفور معاملته الخشنة للمواطن المصرى الآخر الذى اشتهر باسم (رنجو) بمجرد علمه بأنه يحمل الجنسية الأمريكية فبادر بالاعتذار له وبتغيير طريقة التعامل لدرجة التدليل والفرق شاسع بين أن يثور حودة كرامة ويغضب لأن الضابط طلب منه ألا يحادثه وهو جالس وبين أن يثور ويغضب بسبب التفرقة فى المعاملة بين المصرى وبين الأجنبى ، فالحالات الفردية لا تصل أبدا لمستوى الظاهرة.

السبب الثانى لتراجع درجة التعاطف مع حودة والعرض أن البداية المتوقعة بل والواجبة للعرض المسرحى وهى واقعة التفرقة فى المعاملة بين المصرى وبين المصرى الآخر حامل الجنسية الأمريكية – قد تلكأت وتأخرت طويلا بعد تمهيد متباطىء امتد ساعة كاملة وربما أكثر حيث طال الرقص والغناء.. وطال السرد عن العريس الغائب حودة كرامة الذى يبحثون عنه دون جدوى وليس مطلوبا بالطبع ابطال أو إلغاء زواج حودة أو حرمانه من أبسط حقوقه الشرعية – بل كان المطلوب فقط اختزال الفترة الزمنية المخصصة لذلك الزواج الذى قد يستغرق ربع أو ثلث ساعة على الأكثر قبل الانتقال للموضوع الرئيسى للمسرحية التفرقة فى المعاملة بين المصرى وبين المصرى الآخر المتحصن بالجنسية الأمريكية – لكن صارت صعبة مقاومة إغراءات المشهد الممطوط لليلة الزفاف – خاصة فى فرقة خاصة يعنيها ويهمها بالتأكيد أن تربح .. وهذا حق من حقوقها.

لا يستوجب اللوم. فمشهد ليلة الزفاف مجرب من قبل.. ونجاحه مضمون ويمكن استثماره كمصدر للاضحاك لأطول مدى ممكن، وذلك بالضبط ما حدث فى هذا العرض .. بعد تكرار التدخل والتلصص على العريس حوده وعروسه زيزى داخل البدروم الذى يتزوجان فيه لمعرفة ما يجرى وما يحدث فى ليالى الزفاف. وكان ممكنا اغلاق نافذة البدروم. لكن ذلك سيحرم العرض من فرص المبالغات المحسوبة وغير المحسوبة وأيضا. التى تؤجل اتمام الزواج وتعرقله لأطول فترة ممكنة طمعا فى المزيد من الاستثمار الكوميدى له – خاصة بعد أن دخلوا إلى البدروم والتفوا حول سرير العروسين رافضين الانسحاب. وبعد تكرار الحديث الصريح عن احتياج العريس الشاب لمنشطات تجعله أقدر على أداء المهمة التى تصير كبرى ومستحيلة فى الأعمال الكوميدية بحثا عن مزيد من الضحكات حتى لو كانت مصادر الاضحاك مكررة ومستهلكة.

السبب الثالث، أصبحت شخصية حودة كرامة أقرب إلى الشخصية اللاهية غير المسئولة بسبب هذا البحث اللاهث عن (الافيهات).. بل وبدت بذيئة التعبيرات .. وقد

حاولت جاهدا احصاء استخدامات كلمتى (أمى) و(أمك) خلال الفصل الأول واستنجدت فى فترة الاستراحة ما بين الفصل الأول والفصل الثانى بمدير المصنفات الفنية على أبوشادى قلت له. معقول أن تتحول كلمة الأم إلى (لازمة) أساسية تتكرر على لسانى أحمد آدم وصلاح عبدالله لمائة مرة على الأقل.. ورد مدير الرقابة آسفا بل أكثر من ذلك بكثير، وأضاف مؤكدا أنه سيواجه بطلى المسرحية بخطورة هذه التجاوزات والتنويعات المرفوضة على كلمة الأم مثل (مال أمك) و(فى عين أمك) و(فولكلور أمك) وخلص أمى) و..و.. اعذرونى اعفونى من عدم ذكر بقية التنويعات على كلمة ومعنى الأم التى قللت فى مواصلة التعاطف مع شخصية حودة كرامة التى ينبغى أن نحبها ونتفهم حيرتها وقلقها فى التفرقة فى المعاملة بين المصرى وبين المصرى الآخر المحمى بالجنسية الأمريكية. لكننا فوجئنا بأنها شخصية لاهية أقرب لشخصيات المغامرين وفوجئنا كذلك كمتفرجين بأنها شخصية بذيئة اللسان والتعبيرات.. فليس صحيحا أبدا أن المواطن المصرى العادى البسيط بذيء الكلمات يبدو لاهيا مغامرا دائما – يضاف إلى ذلك أن بقية ظروفه الاجتماعية غير واضحة كما ينبغى – عرفنا فقط أنه دارس للاسلكى .. ولم نعرف تفاصيل كافية عن اختراعه الذى لم يجد من يتبناه ويتحمس له فبدا كشخصية غير مكتملة التكوين.

السبب الرابع – أن الفصل الثانى قائم ومرتكز على السرد دون افعال حقيقية مع أن سفر حودة كرامة إلى الولايات المتحدة الأمريكية بتحفيز من المصرى حامل الجنسية الأمريكية صاحب النادى الليلى هناك. كان فرصة سانحة لتجسيد مواقف من داخل مجتمع آخر مختلف.. تكون هذه المواقف الدرامية اجابة تطبيقية لسؤاله الحائر عن سر هذه التعويذة السحرية التى اسمها الجنسية الأمريكية.. والمفروض أن تتوالى اكتشافاته التصاعدية التى يبحث عنها وكابد من أجلها مشقة السفر .. ليبلغ عقله اليقين .. ولتهدأ نفسه الملتاعة التى يؤنسها وهج المعرفة.. وهذا اليقين لن يتحقق بدون أفعال تتسجد وتتراكم يكون هو محورها وشاهدها الأول.. لقد جاء إلى أمريكا ليرى وليشاهد .. وكان بمقدوره الاكتفاء بالمعرفة السمعية وهو فى القاهرة من الذين يفهمون أكثر أسباب هذه المنحة الكبرى (الجنسية الأمريكية) التى تجعل صاحبها مميزا عن كل البشر متباهيا بذاته ومتعاليا على كل من فى الكون – فعلى سبيل المثال كان بالامكان أن يعرف حودة كرامة حقيقة الهيمنة اليهودية على المجتمع الأمريكى ذاته من خلال مشهدا واحد قصير مكثف بدلا من أن يتساءل بسذاجة (هى معاداة اليهود هنا جريمة؟) – مع إنها حقيقة

بسيطة يعرفها طلاب المدارس عندنا .. والعجيب أن الشخصيات المصرية المسافرة مع حودة .. زيزى خطيبته والراقصة شربات.. وزلومة.. وصديقته أو خطيبته.. ظلت حبيسة الملهى أو النادى الليلى الذى يمتلكه السيسى المصرى ولا يكفى طردهم من المكان لإدراك الحقيقة .. أو الاكتشاف المتأخر والألاعيب اليهودى أبوداود.. ولا محاولات مستر ماك لاحتكار الراقصة شربات ولو أن محمود عتريس المصرى الشهير بـ (حودة كرامة) كانت لديه درجة الوعى الكافية لما احتاج للسفر ليعرف الحقيقة فى عقر دارها – وطغى الطابع السردى على الفصل الثانى – حتى فى مشهده الأخير الذى اقترب حتى من مشارف الخطابية بعدما احتمى حودة كرامة ولاذ بأبى الهول متسائلا (ليه تفضل مناخيره مكسورة؟) مناجيا ومناديا الفراعنة القدماء العظماء (رجعوا لى مناخيرى .. يا رمسيس). فى محاولة أخيرة بعد كل هذا الغناء والرص لتسييس العرض ولايجاد هدف سياسى عام للعرض بالربط بين أنف المواطن المصرى وبين الأنف المكسور لأبى الهول .. وتبسيط الأمور لا يصل لدرجة الإيحاء فى النهاية بأن الحل ممكن (بالحب .. بالغناء.. بالمزيكة) كما قال حودة كرامة .. الحب نعم.. حب الوطن.. حب العمل .. ومراعاة الصدق فى أداء العمل وفى التعامل مع الآخرين. أما الحل بالغناء وبالموسيقى فلم أدركه جيدا. فقد بالغنا طويلا فى استخدامهما ومشكلتنا اننا حققنا بالأغانى كل شيء.. بنينا أوبرا على كل ترعة وصرنا فى مقدمة الأمم الناهضة فى الأغانى فقط .. بالكلام وحده دون حتى تقديس لقيمة العمل التى لم يدركها أيضا حودة كرامة الذى تعلق بالمعنى الشكلى للكرامة دون أن يبلغ الجوهر.. فكرامة الأمم كافية فى قوتها التى هى سر عزتها.. وهى القوة التى افتقدها حودة كرامة – قوة الوعى .. وقوة الاقناع بأنه بطل صاحب قضية حقيقية.

من العناصر الفنية ووسائل التوصيل الجيدة فى العرض الديكور تصميما وتنفيذا – وسهولة الانتقالات المكانية بحلول فنية بسيطة ذكية لمصمم الديكور محمود حجاج وللمخرج جلال الشرقاوى – مثلما حدث عند الانتقال إلى البدروم كذلك تكامل فى مشهد أبى الهول جمال الشكل والتكوين وقوة التأثير وجلال الهيبة – أما كلمات مجدى كامل فبدت أعلى قيمة واشد عمقا من العرض الذى تسعفه المعالجة غير الجيدة لفكرته العامة الجريئة التى تاهت وسط سيل (الإفيهات) والأجساد المثيرة للغرائز .. ويحسب للعرض وللمخرج جلال الشرقاوى تقديم أحمد آدم فى دور بطولة استثمارا لنجاحه فى تجسيد شخصية القرموطى وتصعيدا له كواحد من المنافسين الأشداء على صدارة القائمة الجديدة

التى تعيد ترتيب وتصنيف نجوم الكوميديا .. وأضاف صلاح عبدالله لأدواره القديمة دورا يحسب له – وبأقل قدر ممكن من الارتجالات غير المستحبة وبدت غادة عبد الرازق أقوى حضورا متوافقة مع طبيعة دور (شربات) الذى يتطلب أداء حركيا أثبتت فى عروض سابقة مثل (يا نخلتين فى العلالى) أنها تجيده إلى جانب تميزها فى الأداء التمثيلى.

وبدرجة اقناع كافية قدم أشرف النعمانى دوره بينما تجاهل العرض الطاقات الكوميدية لرضا ادريس – لكن من الصعب تجاهل جودة أداء محمد شرف لدور المصرى حامل الجنسية الأمريكية فى هذا العرض الذى بدت فكرته الأساسية أهم من الصياغة – رغم أنها الصياغة الثانية لنفس الفكرة التى تمت صياغتها من قبل لعرض سابق لمسرح الفن اسمه (قزاز فى قزاز) من بطولة سعيد صالح واخراج جلال الشرقاوى.

أخبار النجوم ١٩٩٩/٢/٦/عدد ٣٣١

حودة كرامة عملة مسرحية جديدة تطرح في الأسواق!

زينب منتصر

نبدأ متسائلين بغير دهشة ولا مفاجأة.. فلم يعد ثمة ما يدهش أو يفاجىء.

ما الذى أصاب الفن وأهله؟ وما الذى أصاب المسرح المصرى.

إنك لا تحتاج فى الحقيقة إلى الذهاب إلى المسرح كى تشكل سؤالا فيكفى ما يعرضه عليك التليفزيون من إعلانات عن أعمال مسرحية يفترض أنها موجهة لجذب الجمهور العريض.

فلتسقط كل النظريات المسرحية ومدارسها ولتتداع كافة أعمدة الإضاءة المسرحية ابتداء من الرواد الهواة حتى المحترفين من العالميين إلى المحليين لأن هناك عملة مسرحية جديدة قد تم صكها وطرحها للتداول فى الأسواق هى التى تعتلى خشبة المسارح، ترتفع وتنتشر وتسود وهى ليست بالفضة ولا بالذهب ليست ورقا، ولا صفيحا إنما هى عملة «أول سايز» قادرة على التمدد والانكماش ولهذا تكاد أن تلتصق بعينيك حتى

تجحظا. فعلى خط أفق المسرح الدرامى. لن يعبر أمامك بين الظلمة والنور، والكلمة والفعل. سوى أبدان تتلوى وتتلون وأهات تتوالى كالفقاقيع وضحكات تنفجر كالبالونات تعقبها الرقصات والرقصات ثم يتمدد هذا الخليط الهجين فى روحك لينتزع منها كل ما هو قيم ونبيل ومنطقى وطبيعى.

أهى محاولة لإشاعة فوضى فكرية فوق كونها فوضى بصرية وسمعية تتنافر عناصرها. كما لو أنك تشاهد كرنفالا فى حوارى أمريكا اللاتينية أو غابات أفريقيا؟

لقد ساقنى قدرى إلى الدخول فى آخر هذه الغرف الصناعية المبطنة بالمرايا الملونة. أقصد مسرحية «حودة كرامة»، واعترف منذ البدء بأننى لم أستطع أن أقرأ عنوانها أو أعرف معناه، وربما كان دافعى الأساسى أنها من انتاج وإخراج «جلال الشرقاوى» ومسرحه الخاص الذى يثير دوما جدلا فنيا سلبيا وإيجابيا رقيا إبداعيا أو هبوطا تجاريا فهو يعمد إلى تقديم مسرحية مثل «انقلاب» لصلاح جاهين.. تعد بالفعل انقلابا فنيا وجماليا فى تاريخ مسرح القطاع الخاص كله.. ثم يقدم «قشطة وعسل» و«فى الأوكيه» التى تعد انقلابا على «آنقلاب» ثم يقدم «المليم بأربعة» للكاتب أبوالعلا السلامونى ليناقش من خلالها قضايا هامة وضرورية فى حياتنا المعاصرة وقبلها مثلا يقدم «رلقصة قطاع عام» التى اعتمدت على أسس المسرح التجارى شكلا ومضمونا.

وإذا كان الفنان جلال الشرقاوى يأخذ على النقد والحركة النقدية المسرحية منذ أن أنشأ مسرحه الخاص عام ١٩٧٢ وعبر مسيرته الفنية الطويلة – والتى بدأها منذ الستينيات – أنها تعتمد فى معظم أعمالها على قراءة النص المسرحى.. ثم مناقشته بطرح ما فيه من شخصيات وقضايا فى حدود من أجاد من أخفق .. من بين عناصره تمثيلا وديكورا وموسيقى.. فإننا بقلب مطمئن وضمير مستريح.. نؤكد له أن هذا العرض الجديد والذى يدعى «حودة كرامة» لا يملك نصه أى حضور ولا تأثير لأنه جاء كفوضى تجميعية لأعمال سابقة.. قدمها القطاع الخاص بما فيه مسرح الشرقاوى ذاته.. حيث يتحول المعمل إلى كباريه .. والعلم إلى رقص شرقى والعالم إلى «عالمة».

فضلا عن كون هذا العرض يبدأ وينتهى وهو يشخص ببصره فى اتجاه مسرحية «ماما أمريكا» وهى من بطولة محمد صبحى التى نالت من تقدير النقاد الثناء والتحية .. على طرحها لقضية هيمنة القطب الواحد.. والذى حدث أن «صلاح متولى» مؤلف «حودة كرامة» جمع تركيبة مطاطية ولف بين عناصرها وألبسها للعمل عنوة .. ليطرح

من خلالها هذا البعد السياسي بظلال باهتة حول كرامة المواطن المصرى المهانة، وكرامة المواطن الأمريكى السوبر .. فى مجتمعات العالم الثالث.. حتى يصل إلى كرامة أبوالهول التى أذلها نابليون بونابرت منذ أن أطلقت الحملة الفرنسية على مصر مدافعها صوب أنفه .. فخلعته ، ولأن الأنف هو موطن الكرامة «رمزيا» فهو يطالب بإعادة أنف أبوالهول على الفور .. ولما كان الكلام عن الكرامة .. يطول ويتمدد ويتوزع بلا رابط ولا وازع سوى استثارة عواطف الجمهور فقد أثرنا السلامة لنبدأ مع حكاية «حودة» من أولها.

إن اسمه الكامل «محمود عتريس المصرى» وحين يدخل المسرح لأول مرة يطالعنا «أحمد ادم» بمظهر مهلهل وبعد مطاردة سمعنا رجع أصواتها يقبل قسرا أن يزف لعروسته «زلابيا» «عبير صبرى» والتى انتظرته خمس سنوات ووقفت بملابس الفرح الفاضحة تنتظر أن ينهى مباراته الأخيرة فى كرة القدم والتى استمرت يوما كاملا.

وبين الكرات والنكات والملابس الرثة، والإيحاءات الجارحة نستعيد البرنامج القديم «ساعة لقلبك» وأشهر فشار «أبولمعة» فى حواره مع الخواجة «بيجو» ليصبح المعادل الموضوعى لهما على المسرح «أحمد آدم» مع صديقه معلم القهوة «رنجو» صلاح عبدالله فى حوار غريب مشوشر يبدأ من الكرة ومباريات عام ٢٠٠٢ إلى الأقمار الصناعية والتجسس على عباد الله. عبورا بالطب ومدى صلاحية العريس.

وخلال الساعة أو يزيد. وأمام ديكور ثابت يمزج بين كوشة الفرح الشعبى وقهوة المعلم .. يستعرض لنا المخرج نماذة القهوة والراقصات على حد سواء .. شربات.. صفوة أستاذة فى هز الوسط ترتدى بدلة الرقص تلتصق بجسدها كما يلتصق الجلد باللحم وربما تشك فى لحظة أنها لا ترتدى شيئا أو أنها ولدت على هذا النحو ثم «نونس» غادة عبد الرازق التى تستمر مباراتها مع الأولى لا فى الملابس فقط ولكن فى الحوار أيضا.

الحقيقة أن المباراة ليست ثنائية وإنما ثلاثية بين «زلابيا» و«نونس» و«شربات» فى الأزياء الفاضحة وفى الأكثر إثارة وعريا وكأننا نشاهد استعراضا لفتيات الاعلانات .. فى كل ما هو شاذ وغريب ومستهجن.

إن هذه المسرحية المطاطية تدعى لنفسها الانتساب إلى ما يسمى بالكوميديا الاستعراضية السياسية وهذا افتراء كبير لأنها على مستوى الكوميديا «مبنية على القفشة» والنكات الجارحة واستعراض العاهات البشرية وقد صممت على مقاس ثلاثة نماذج حودة، رنجو، زلومة» أما أحمد آدم «حودة» الذى لم يستطع الزواج نتيجة مواقف طارئة

تلم به ابتداء من إدمانه لعب الكرة إلى إلقائه فى غرفة السجن لأنه لم يقف منتبها لضابط الشرطة ، لم يعبجبه مظهره وهو يجلس على القهوة بعد منتصف الليل ثم يعود مرة ثانية إلى غرفة السجن بعد أن فقد صوابه نتيجة تباين المعاملة بينه وبين الميسى زميله فى مشوار كفاحه الفنى الذى سافر إلى أمريكا وتزوج لكى يعود بالجنسية الأمريكية تهتز أركان القسم ويخرج مصحوبا بالتحديات أما «حودة» فتلاحقه اللعنات رغم أنه لم يرتكب جرما ولهذا يأسا أو بحثا عن كرامته المفقودة يسافر إلى أمريكا مع فرقته ولكنه لا يحصل على الإقامة ولا على الجنسية. بعد أن رفض عرض «أبوداود» الاسرائيلى الذى ساومه بالملايين لكى يسافر إلى اسرائيل. وتتم الاستفادة من عقليته العلمية الفذة باعتباره خريجا مرموقا من معهد اللاسلكى.

بالطبع يرفض هو والفرقة مبدأ السفر، ولا يجد بديلا عن العودة إلى مصر لكى يتسلق كتف أبوالهول ثم يتلو وصاياه علينا، وعلى الجمهور معا حول الوطنية والكرامة والعزة فى توليفة كتوليفة الدخان حفنة كلمات عن الفساد وحفنة كلمات عن الشرطة والحكومة والأهالى وحفنة ثالثة عن أمريكا والنظام العالمى الجديد ورابعة عن اسرائيل والتطبيع ولكن ما العلاقة بين هذا كله ، وبين رحلة البطل وشخصه أهو شكل جديد من النضال السياسى فى الكباريهات أو عن طريقها؟ أم هو نوع مبتكر من التعبير عن الكرامة الوطنية التى لا تظهر إلا بين البسبورات المختلفة والكباريهات المختلفة خاصة إذا كان «أبوداود» الإسرائيلى يتربص بكل راقصة مصرية فى كل صالة رقص من الهرم حتى شيكاغو!!

أما خريج معهد اللاسلكى الذى صار بقدرة قادر عالما فذا فى الأقمار الصناعية. اضطهده وطنه ثم توالت الأزمات والنكبات فوق رأسه فحلم بتكوين فريق راقص . ثم إنتاج شريط غنائى هابط هذا المغنى العالم الخبير الذى تحاول إسرائيل تجنيده والذى يصفه المعلم رنجو فى البداية بأنه «عريس تايه يا ولاد الحلال الطول بين بين، العرض بين بين درجة قواه العقلية بين بين. هل يدخل هذا تحت بند الكوميديا أم الاستعراض أم السياسة أو توليفة الدخان التى ترضى كل الأذواق.. ثم سرعان ما تتبدد فى الهواء!!

وإذا ما صدقنا الكرامة النافرة لدى هذا الحودة فكيف نفسر مواقفه فى ضوئها خاصة ليلة دخلته والحوار المكشوف بينه وبين «رنجو» حول تصويرها وبيعها فى شرائط تعرض بالفيديو على زبائن القهوة!

فهذه العملة هى التى تقدم لنا استعراضات مصطنعة تثير أسئلة بلا إجابات اللهم إلا تلك الصفوف المتراصة من الراقصات تتقدمهن فتيات الاعلانات فى تلك العملة المسرحية الجديدة «الفتاكة».

فهذه العملة التى تقدم لنا استعراضات تبدا بـ «يا أخى بلا خيبة بلا وكسة.. دا انت طلعت واد بكاش ، ثم تضيف إليها لتؤجج مشاعرنا الوطنية فى أغنية عن الانتماء «طنش ما تجنش وصدر الطرشة .. اضربها بالصرمة بلا هم بلا دوشة لتخش على الضلمة.

أما نسيج الاستعراض الكبير حول أمريكا فهو فضلات كاملة من أعمال الفرقة القومية للفنون الشعبية وفرقة رضا من رقصة البمبوطية إلى الفلاحة مرورا بالصعيد والنوبة .. وإذا كان الثلاثى «عبير» و«غادة» و«صفوة» قد تنافسن بالأشكال والأزياء، فإن الثنائى أحمد آدم وصلاح عبدالله ظلا يتنافسات فى الإنفلات والجنوح إيماءة ولفظا ومعنى.

ما الذى يمكن أن نضيفه على هذه العملة الجديدة فى عالم المسرح والتى بدأت بعرض واقعى مجحف فى المباشرة والثرثرة والتلميحات والإيحاءات وتراكمت على امتداد أكثر من ثلاث ساعات ثم عن لها أن تكمل الساعة الرابعة قفزا إلى الرمز والقناع التاريخى بلا منطق ولا مبرر.

لقد قدم الأستاذ جلال الشرقاوى كتابه الأخير والبكر.. حياتى فى المسرح بفقرة بالغة التعبير على النحو التالى لقد أردت أن تكون ذكرياتى للفن وعن الفن .. وهل ينفصلان .. الفن والحياة أو ليس الفن هو المرآة التى نرى فيها مجتمعنا وحضارتنا وثقافتنا ونرى فيها أيضا أنفسنا .. فهل يمكن تطبيق هذه المقولة الصحيحة على مسرحيته الأخيرة .. التى تعد السادسة والستين فى جدول إخراجه المسرحى؟!

هل هذه هى صورتنا فى مرآة المسرح المراهق ألا ما أبعد الصورة عنا.. وعن الواقع والحياة.. بل عن الفن.

روزاليوسف ١٠/٢/١٩٩٩/عدد ٣٦٨٦

«الزعيم» بين المسرح والسينما!!

باهر التهامى

شاهدت مسرحية «الزعيم» لعادل إمام بعد أن أعدها سينمائيا المخرج محمد فاضل عن إخراج مسرحى للمخرج السينمائى شريف عرفة ومن تأليف المؤلف السينمائى فاروق صبرى ورغم كل هذه المقومات السينمائية لهذا العمل المسرحى فإننى شعرت أنه أبعد ما يكون عن الفن السينمائى بما عرفناه عنه من رحابة المكان وطلاقة الزمان وبما درسناه فى علوم السينما بما تحتوى عليه من كل مظاهر الإبهار وتقنيات الإثارة .. ولكننى تيقنت أننى أمام عمل مسرحى بحت استعصى على كل هذه القدرات السينمائية التى هيئت له.. وقصة هذه المسرحية تتناول الزعيم بمفهومه الشامل فى دول العالم الثالث وما يكتنف حكمه من ملابسات تبتعد به عن الديمقراطية وربما كانت مواقع الأحداث محدودة فى ثلاثة أو أربعة ديكورات على خشبة المسرح ومن هنا كانت المهمة صعبة على معد المسرحية سينمائيا محمد فاضل لم تتح له الفرصة كى يستعرض بالكاميرا وإمكانات العدسات المختلفة حتى يحيل هذا النص المسرحى بقدرة قادر إلى فيلم سينمائى وأقصى ما حاول عمله هو الانتقال فى اللقطات المكبرة بين عادل إمام وبقية أبطال المسرحية فى حوار طويل كاد يصيبنا بالملل ولكنه قصد من ذلك أن يبتعد بنا عن رؤية خشبة المسرح ظنا منه أن فى ذلك إيهاما لنا بسينمائية الأحداث ولكن طبيعة الحوار واستطالته كانت تذكرنا دائما بمسرحية تلك الأحداث وأعتقد أن القائمين على هذا العمل لم يقصدوا مطلقا أن يقدموا هذا العرض المسرحى ذائع الصيت على أنه فيلم سينمائى بقدر ما قصدوا أن تكون هناك فرصة للجمهور لرؤية ممن لم تتح لهم فرصة مشاهدته على خشبة المسرح وإن كان كذلك فلا بأس ولكن يسوقنا ذلك إلى قضية على قدر كبير من الأهمية وهى انتهازية المسرحيين لما تعانى منه السينما فى الوقت الحالى من أزمات وفى ذلك خطورة على المحاولات الجادة التى بدأت إرهاصاتها تلوح فى الأفق لإنقاذ الانتاج السينمائى من بعض ما يعانى منه من ضوائق إنتاجية خاصة أن الفارق كبير بين تكلفة تصوير المسرحية وتكلفة تصوير الفيلم السينمائى حيث نرى فى الحالة الأولى أن التكلفة لا تتجاوز الفيلم الخام.. بينما فى الثانية تتعاظم التكلفة بين قصة وسيناريو وحوار وديكور وتصوير ومونتاج وميكساج وموسيقى وفيلم خام وذلك بالإضافة إلى أجور صناع الفيلم على اختلاف تخصصاتهم وأبرزهم نجوم السينما وما اشتهر عنهم من مغالاة فى

أجورهم خاصة قد شاعت هذه الطرق فى التحايل حتى سادت السوق السينمائية بشكل ينذر بعواقب وخيمة ويكفى أن نحصى المسرحيات التى تحولت إلى أفلام سينمائية على سبيل المثال حزمنى يا، والواد سيد الشغال، والألبندا ثم الزعيم وما زالت جعبة المسرحيين زاخرة بعدد آخر من المسرحيات ربما يفوق ما ظهر فى هذه السوق من أفلام إذا ما استمرت هذه الظاهرة التى يحكمها منطق (الاستسهال) لكن الأسباب السالفة الذكر. وليس معنى ذلك أننا ضد تصوير المسرحيات على شرائط تتيح فرصة المشاهدة لكل من حالت أسعار التذاكر دون مشاهدتها فى العروض المسرحية، ولكن لا بد أن تحكمها ضوابط أخلاقية وتقاليد فنية أولها أن يعرض العمل المسرحى بمقوماته التقليدية كما شاهدنا كثيرا على شاشة التليفزيون دون أن يكون فى ذلك تهديد لمصنف فنى آخر وهو الفيلم السينمائى الذى نسعى جميعا جاهدين لإقالته مما يعانى منه من معوقات تهدد استمراريته، وثانيها إن أردنا أن نستثمر عملا مسرحيا ناجحا فلا مانع من أن نعد عنه سيناريو سينمائيا له مقومات الفيلم ويجرى تصويره على هذا الأساس ولنا فى ذلك تجارب كثيرة ناجحة مثل فيلم الأرض عن رائعة الكاتب الراحل عبد الرحمن الشرقاوى. وقد سبق هذا الفيلم عرض مسرحية عن نفس القصة ومدرسة المشاغبين التى أخرجها جلال الشرقاوى للمسرح بينما أخرجها حسام الدين مصطفى للسينما بعد سنوات ولاقت التجربتان نجاحا يؤكد أن لكل فن مقوماته. كما أن لكل واسطة إبداعية مذاقها الخاص. إن تصوير المسرحيات سينمآئيا وعرضها على هيئة أفلام تجارية فى دور العرض بما لا يدع للشك أن الدافع وراء ذلك هو الإفلاس كما يؤكد أن النص يشكل أحد أهم أسباب تدهور صناعة الفيلم السينمائى فى السنوات الأخيرة.

أكتوبر ٩/ ٥/ ١٩٩٩/ عدد ١١٧٦

«ألابندا» والاستعراضات المبهرة

عمرو دوارة

مسرحية «الألبندا» التى كتبها أحمد عبدالله عن رؤية لسمير العصفورى يصعب تلخيصها أو تتبع أحداثها، حيث تتكون من مجموعة متتالية من المشاهد تحقق فرصة تقديم الكوميديا والاستعراضات خلالها. ولا يربط بينها سوى بعض الشخصيات النمطية

التى نتعرف عليها من خلال تلك الحارة التى تدور فيها الأحداث الرئيسية والتى يمكن تلخيصها بوجود العديد من الثنائيات التى ترتبط معا منذ الطفولة، ويحلم بعضها بتحقيق حلم الارتباط والزواج فى حين نجحت ظروف الحياة فى تغيير مشاعر وتصرفات البعض الآخر، ومن الشخصيات الرئيسية فى تلك الحارة نتعرف على الضابط المفصول من الشرطة «شريف منير» الذى تم فصله لهروب أحد المجرمين منه أثناء ترحيله إلى السجن وابن العطار «أحمد السقا» الذى يتطلع إلى الحياة الغربية، فيقوم بتقليد بعض الشباب الضائع حتى يحظى بإعجاب حبيبته السابقة التى قضت فترة من حياتها بأمريكا «منى عبد الغنى – غادة»، كما نتعرف بالشاب المثقف ابن صاحب المكتبة «هانى رمزى» الذى ما زال يعيش برومانسيته مستمتعا بأحلام الطفولة ، وصاحبة الحمام البلدى «ماجدة زكى» التى ورثت الحمام عن أمها وما زالت تحلم بالارتباط بصديق طفولتها «هانى رمزى» ومن خلال كل الشخصيات السابقة نتعرف على ماضى كل منهم، وكيف أن فترة طفولتهم التى اتسمت بالبراءة والنقاء قد استمر تأثيرها مع بعضهم، فى حين افتقدها البعض الآخر حينما اصطدموا بالواقع اليومى القاسى، فأصبح بعضهم يعيش لذاته ولتحقيق مصالحه فقط، حتى إن الضابط المفصول «شريف منير» قد سمح لنفسه بخداع ابن جارته الطيب «علاء ولى الدين» فى محاولة لتسليمه إلى السجن مستغلا ذلك التشابه بينه وبين المجرم الهارب. وكيف أنه فضل الزواج من ابنة رئيسه بالعمل مضحيا بالزواج من حبيبته «الراقصة دينا» مما اضطرها إلى العمل كراقصة وترك الحارة بعد وفاة أهلها.

ويتضح مما سبق أن العرض يفتقر إلى الحبكة الدرامية، كما أن الأحداث متشعبة ومتداخلة وغير متصاعدة بشكل فنى، حيث يعتمد العرض فقط على تلك المجموعة من الشخصيات الدامية التى تتيح للممثلين الفرصة كاملة لإظهار موهبتهم الفنية وقدراتهم سواء الاستعراضية أو الكوميدية فى لوحات جميلة أشبه بالاسكتشات المستقلة، التى تنتهى وككل الأعمال الفنية البسيطة بزواج كل ثنائى معا «كل محب من حبيبته»

شارك فى تقديم هذا العرض مجموعة محببة من النجوم سبق ذكرهم، تنافسوا جميعا فى كيفية تحقيق المتعة للمشاهد، وشاركهم أيضا فى ذلك الوجه الجديد غادة والفنان الكوميدى أحمد عقل والفنانان عادل برهام وفتحى سعد وإن كانت مساحة الدور لكل منهم لم تتح له الفرصة كاملة لإظهار موهبته. هذا وقد شارك فى إنجاح العرض أيضا وتقديمه بهذه الصورة النهائية كل من الفنان حسين الإمام ملحن الاستعراضات والأغانى التى

تميزت بالبهجة والإيقاع السريع، ومحمود حجاج مصمم الديكورات الذى استطاع تقديم رؤية تشكيلية جميلة اتسمت بالبساطة وسهولة التغيير من مشهد لآخر مع القدرة على الإيحاء بالجو العام المطلوب، وترك مساحات مناسبة بالفراغ المسرحى لتقديم الاستعراضات المختلفة.

هذا وإذا كان يحسب للمخرج اختيار الممثلين وتوظيف قدراتهم كل فى دوره ، فإنه يحسب للمنتج أيضا فى مثل هذه الأعمال مغامرته المالية بالتعاقد مع كل هؤلاء النجوم خاصة فى ظروف المنافسة والمغالاة فى الأجور.

وأخيرا فإن تلك التوليفة الفنية بمواصفاتها السحرية فى اجتذاب الجمهور قد نجحت بتعاون كل من المخرج والمنتج فى تقديم سهرات ممتعة تسعد المشاهد، وتحترم مشاعره أيضا بالابتعاد تماما عن كل مناطق الإسفاف والابتذال.

الكواكب ٢٢/١٢/٩٨/عدد ٢٤٧٣

«شبورة» .. والضحك اللذيذ

عمرو دوارة

أجمل الاستعراضات التى تعتمد على الموسيقى والألحان الجذابة والتصميمات المبتكرة، مع أكبر كمية من الإضحاك تتنافس فى تقديمها نخبة من نجوم الكوميديا، يقودهم مخرج واع ومايسترو محترف يدرك أهمية الإيقاع العام للعرض، وأهمية توظيف كافة المفردات المسرحية من ديكورات وملابس وإضاءة وخدع لتحقيق كل من المتعة البصرية والسمعية، تكون بلا شك تلك الوصفة السحرية والتوليفة المسرحية التى نجح المنتج المسرحى عصام إمام فى تحقيقها سابقا فى كل من عرضيه الناجحين «حزمنى يا» «باللو» ويعيد تحقيقها فى مسرحيتيه الحاليتين «شبورة» و«الألبندا» والتى جمع فى كل منهما نخبة كبيرة من النجوم المحبين.

مسارح المنوعات

لا يمكن لناقد أو متخصص مسرحى أن ينكر مدى أهمية النجاح الجماهيرى عند تقييم العروض المسرحية، فالجمهور هو الضلع الثالث والمهم من أضلاع المثلث

المسرحى وبدونه لا تتحقق الظاهرة المسرحية - مهما تواجد الممثلون الكبار الذين ينجحون فى تقديم النص المسرحى فى المكان المناسب لذلك - وبالطبع لا يعنى الاقبال الجماهيرى غياب المعايير النقدية أو تحقيق النجاح الفنى ولكنه يعنى بالدرجة الأولى للناقد ضرورة وضعه فيلاعتبار والبحث عن أسبابه وتحليل ظاهرته، لقد اتهمنا كثيرا نحن معشر النقاد المسرحيين باهمالنا وتجاهلنا لعروض فرق القطاع الخاص، وبدفاعنا الدائم عن بعض العروض الجادة التى يخاصمها الجمهور مما يجعل البعض يرى تناقضا حادا بين آراء كل من الجمهور ومجموعة النقاد، والحقيقة أننا إذا كنا ندافع عن المسرح الرصين ونرى ضرورة تحقيق السيادة له، فإننا أيضا نطالبه دائما بضرورة البعد عن التجهم والمغالاة فى التغريب والرمز لتحقيق النجاح الجماهيرى، كما أننا لا نتخذ موقفا معاديا من كل العروض المسرحية بالقطاع الخاص الناجحة، بل إننا فقط نقف بشدة أمام بعض محاولات الإسفاف والابتذال التى تقدمها بعض الفرق الصغيرة، وذلك لأننا نؤمن بضرورة تواجد جميع القوالب والأشكال المسرحية، وضرورة وجود مثل تلك المسارح السياحية ومسارح الفرجة والمنوعات والتى نجح عصام إمام فى تحقيقها بذكاء يحسب له، فلقد سبق وأن أشدنا بنجاحه فى بناء عدة مسارح جديدة، يتوافر فيها الذوق والأناقة وجميع الامكانات الفنية لتحقيق التقنيات المطلوبة بكفاءة عالية، كما أشدنا بنجاح فى كسر احتكار النجم الأوحد للعرض المسرحي وذلك بإصراره على مشاركة أكبر عدد من النجوم، واستقطاب المبدعين فى مختلف المجالات المسرحية وفى مقدمتهم المخرج الكبير «سمير العصفورى» الذى كون معه ثنائيا فنيا، فقدما معا أربعة عروض ناجحة تعتبر نموذجا لما يمكن تسميته «بالكوميدى شو» أو «مسرح المنوعات»وهى العروض التى تميزت بضخامة الانتاج وثراء الرؤية الإخراجية وبساطة الحبكة الدرامية التى تتيح تقديم أكبر قدر من الاضحاك والاستعراضات ولكن بلا أى محاولة للاسفاف أو الإبتذال، حقا لقد نجح سمير العصفوري بتعاونه مع المنتج عصام إمام في تقديم عروض مسرحية تتميز بضخامة الانتاج وتحقيق الجذب والإمتاع للمشاهد وذلك دون أى إدعاء بتقديم المسرح البديل أو الكوميديا السياسية وغيرها من الشعارات البراقة التى تحاول بعض الفرق الصغيرة بالقطاع الخاص إدعاءها لمجرد تضمين العرض بعض القفشات السياسية أو التلميح بالسخرية من بعض كبار المسئولين، وذلك دون أدنى مبرر درامى أو ارتباط بالموضوع الرئيسى للعرض.

شبورة والضحك اللذيذ

إسعاد يونس فنانة شاملة بدأت حياتها الفنية بإذاعة الشرق الأوسط ومن خلالها شاركت بالاعداد الإذاعى ثم حولت اهتماماتها بعد ذلك إلى التمثيل الذى احترفته وتميزت فيه بأداء الأدوار الكوميدية ومن خلاله اقتحمت مجال التأليف الدرامى فكتبت عددا من السيناريوهات السينمائية والتليفزيونية ثم تطرقت إلى الكتابة الصحفية «بمجلة الشباب» وأخيرا اقتحمت مجال الكتابة المسرحية أيضا وذلك بكتابة نص مسرحية «شبورة».

والحقيقة أن المسرحية تتسم بالبساطة الشديدة فى بنائها الدرامى، وإن كانت شخصياتها الدرامية تتميز بالتباين ، وبقدرتها على إتاحة الفرصة لمجموعة الممثلين لإظهار موهبة كل منهم، وخاصة لهؤلاء أصحاب الموهبة الكوميدية.

والعرض يقدم لنا قصة حياة ذلك الفنان المسرحى الحقيقى «حسن حسنى» الذى يعشق المسرح ويضحى من أجله بكل شيء ويحلم بتقديم الأعمال المسرحية الكبيرة، ولكن الظروف تقف عقبة أمامه، فلا يستطيع تحقيق أحلامه، حيث تطارده مصلحة الضرائب للمطالبة بمستحقاتها المتأخرة، فى حين ينصرف أيضا الجمهور عن عروضه الجادة مما يدفع بعض نجوم الفرقة «المطربين: طلعت زين ، نزهة» - إلى ترك الفرقة والسفر بعيدا ، ولكن الفنان الأصيل لا ييأس ويقرر إعادة تكوين الفرقة بالاعتماد على بعض الوجوه الجديدة وصقلها، ونتعرف من خلال بعض الأحداث الدرامية على شقيقتى هذا الفنان حيث تعمل الأولى كممثلة ومطربة بالفرقة «سعاد نصر» فى حين تعمل الثانية كطبيبة للأمراض النفسية بأحد المستشفيات «هالة فاخر» ولكنها تفصل منه لتورطها فى هروب ثلاثة مرضى تشرف على علاجهم «أشرف عبد الباقى، محمد سعد ، ماجد الكدوانى»، الذين يلتقون معها مرة أخرى فى فرقة أخيها بعد محاولتهم الالتحاق بها لتنمية هواياتهم الفنية.

وتتابع الأحداث لنتعرف على المحاولات المستمرة لإعادة تشكيل الفرقة المسرحية الجديدة من خلال الاستعانة ببعض نجومها القدامى (محمود الجندى، رضا حامد) وأيضا بعض الوجوه الجديدة التى تطلب الانضمام «علاء مرسى» والذين بتجمعهم معا ينجح الفنان «حسن حسنى» فى تقديم عرض مسرحى كبير «السفينة تيتانيك».

ويتضح مما سبق أن الخط الرئيسى بالمسرحية هو كيفية تشكيل فرقة مسرحية، وكيفية اختيار الوجوه الجديدة، وهو ما يذكرنا باختبارات القبول بالمعاهد الفنية وخاصة

المعهد العالي للفنون المسرحية والمواقف الطريفة التى تحدث من هؤلاء الباحثين عن الشهرة دون أن يمتلكوا الموهبة الفنية، كما تتضح أيضا ببساطة الموضوع التى تتيح لنا فرصة تتابع الاستعراضات والأغنيات لنستمتع بأغانى طلعت زين بحضوره المسرحى المتميز، وبالصوت الجميل لنزهة، ولنستمتع أيضا بتلك المنافسات الفنية بين كل من «هالة فاخر» و«سعاد نصر» وبين أشرف عبد الباقى ومحمد سعد وماجد الكدوانى ورضا حامد، ويبقى محمود الجندى بحضوره المحبب وقدراته الفنية بمثابة المايسترو الذى يضبط الإيقاع العام للعرض، فى حين يظل «حسن حسنى» كالعمود الفقرى الذى يربط بين جميع الأحداث والمفارقات الدرامية.

والجدير بالذكر أن الاستعراضات فى هذا العرض تعتبر جزءا مهما ومحوريا لا يمكن الاستغناء عنه لذلك كانت الاستعانة بفريق البولشوى الروسى العالمى من خلال تلك الاستعراضات التى قام بتصميمها «كريم التونسى» وقام بتلحينها عصام كاريكا ، وكتب كلماتها الشاعر الموهوب مجدى كامل.

وأخيرا فإن عرض «شبورة» قد نجح فى تحقيق سهرة ممتعة للمشاهد من خلال كل هذا الضحك اللذيذ، والاستعراضات المبهرة، وأيضا من خلال الرؤية الرقيقة وألوانه المبهرة والتى تكاملت مع تصميمات الملابس للفنانة «داليا محمود» وخطة الإضاءة التى قام بتصميمها مصطفى عز الدين.

الكواكب ١٥/١٢/٩٨/عدد ٢٤٧٢

الملك هو الملك
والجمهور ليس هو الجمهور

جرجس شكرى

ذات مساء احتاج الملك أن يعابث البلاد والناس احتاج إلى لعبة شرسة، فقرر أن يتنكر مثل العوام ويتجرد من رموزه الملكية ويهبط إلى المدينة ويقع الاختيار على واحد من الرعية زاره من قبل ودائما يتوهم أنه السلطان فقرر الملك أن يلهو ويلعب وينصب أبوعزة المغفل ملكا على البلاد لمدة صباح كامل ثم يضحك فى المساء لا أكثر وهنا نسى الملك شرطه الحقيقى حين توهم أن لديه إمكانيات خاصة بمعزل عن رموزه «تاجه-

صولجانه ـ عرشه ـ عساكره ـ حاشيته، وزاد فظن أن للعرش مقاسا واحدا – مقاسه كرجل فضاع العرش وتلاشى الملك الذى تخلى عن رموزه – شرطه الحقيقى فحين تجرد من علاقاته خسر كل شيء وسقط فى متاهة وصرخ .. آآنا مسحور ونسى أن هذه الرموز تتكثف فى تجريد رمزى هو الحاكم فحين نسى الملك أن يعى شرطه كتجريد رمزى فضاع وضاع منه العرش.. أما أبوعزة المغفل حين نام محتميا فى هذه الرموز ليلة واحدة فى سرير الملك. تلاشى المواطن المقهور قطعة قطعة وصار ملكا أكثر من الملك ونسى الجميع وجه الملك الحقيقى ولم يلتفتوا سوى للرموز. فالملك هو الملك من خلال رموزه وعلاماته.. والحكاية لعبة.. كتبها سعدالله ونوس عام ١٩٧٧ وكما يصفها .. لعبة تشخيصية لتحليل بنية السلطة فى أنظمة التنكر والملكية .. وهى مسرحية تنتمى إلى المرحلة السياسية فى أعماله وما أطلق عليه التسييس فى المسرح وسادت أعماله طوال عقد السبعينات وهى لعبة .. أمثولة تساعد على فهم ما يجرى فى الواقع واتخاذ موقف منه وقد بدأت هذه المرحلة بحفلة سمر من أجل ٥ حزيران والتى جاءت كرد فعل لهزيمة ٦٧ وأيضا الفيل يا ملك الز ان ومغامرة رأس المملوك جابر وكلها أعمال تقيم حوار مباشرا مع الجمهور وتجعله شريكا فى اللعبة كى يتخذ موقفا من الواقع فى محاولة لفهم ما يجرى .. والممثلون فى اللعبة يعلنون عن حقيقتهم للجمهور فى البداية وإن ما يقدمونه ليس محاكاة للواقع وإنما أمثولة تساعد على فهم بعض ما يجرى واتخاذ موقف منه وفى الملك هو الملك .. يقول زاهد وعبيد اللعبة من جماعتين لتأخذ كل شخصية بعدين بعدها الواقعى فى جماعة زاهد وعبيد والذى يعرفه الجمهور وبعدها الرمزى فى الأمثولة التى يتم تشخيصها على خشبة المسرح.. فهى مسرحية مركبة تقوم الحبكة فيها على تبادل الأدوار عبر التنكر وقد التزم المخرج مراد منير بتقديم هذه الأعراف المسرحية من خلال الشرط العام الذى يطرحه ونوس فى هذا النص .. وربما لم يلتزم بالإرشادات ولكنه نجح بشكل مدهش فى تقديم اللعبة – الأمثولة – وهذا العرض قدمه مراد منير فى منتصف الثمانينات.. وأعاده ضمن مشروع مسرح التليفزيون وكان اختيارا ذكيا من المنتج محمد فوزى لتقديمه الآن وقد سعدت سعادة غامرة حين سمعت بأن الملك هو الملك سوف يعاد تقديمها الآن حتى يشاهدها الجيل الذى لم تتح له فرصة مشاهدتها فى الثمانينات وأنا منه.. فقد ترك العرض أثرا طيبا لدى مشاهديه وقد أعاد مراد منير العرض تقريبا كما هو.. وقد توافرت للعرض كل عناصر النجاح .. دون استثناء.. ويمكن القول إنه عرض متكامل.. وحين شاهدته على مسرح قصر النيل تأكد اقتناعى بالعرض ولكن شعرت

بخلل ما ثمة شيء ناقص ما هو الشيء في عرض توافرت له كل عناصر النجاح هذا هو السؤال الذي شغلني..

كما ذكرت كتب ونوس هذا النص في مرحلة قناعاته بالدور السياسي للمسرح في عقد السبعينات ولابد للنظر إلى العمل ضمن شرطه التاريخي واللعبة واضحة وبسيطة في قصدها المعلن لتحليل أنظمة التنكر والملكية ويذكر ونوس أنه يعنى بأنظمة التنكر والملكية المجتمعات الطبقية ولا سيما البرجوازيات المعاصرة عسكرية كانت أم لا.. وبعيدا عن هذا النص يطرح رؤية مباشرة تتلخص في عنوانه الملك هو الملك لا أكثر فعبيد يروي لعزة حكاية الجماعة التي كانت تعيش سعيدة وتنعم بالعدل، ثم تنكر أحدهم وصار الملك ومن يومها.. ونحن نعيش زمن التنكر والملكية والحل لا يقبل الجدال.. فحين جاءت الجماعة وضاق سوادها بالظلم أكلت ملكها. فشعروا بالمغص وتسمموا .. ثم صحت جسومهم لا أكثر .. لا فائدة من تغير الملك فالملك هو الملك.. والجمهور شريك في اللعبة.

قدم مراد منير العرض بين حيزين حيز اللعب وحيز المتفرجين من خلال فرجة مسرحية على مدى فصلين تبدأ بشرط عام اتفاق أننا في المسرح وما يحدث لعبة.. عن «السلطان أبو السلاطين يخرب بيته وينشف زيته كل ما يمشي يقول قوانين» والمسرح الذي يمثل بلاط الملك .. ما هو إلا اتساع مكاني بارد وعار كما وصفه المؤلف .. والديكور فقط تاج وعرش وقاعدة وهو يعطي ملامح عامة ولا يشكل إرجاعا مباشرا لواقع محدد.. فقد نجحت سوزان أمين .. في رسم دلالة وجود الملك من خلال شرطه الحقيقي – رموزه الملكية التنكرية – في وضع تاج كبير خلف العرش اللولبي الكاريكاتوري .. هذا العرش الذي ينكشف وتنكشف زينته ويظهر الحديد الأسود العاري حين يصعد أبوعزة المغفل ملكا ويكبر التاج من خلفه وتنقلب البانوهات الملونة على يسار ويمين المسرح إلى رماح سوداء مخيفة ويمتلىء المسرح بالرماح التي يحملها الحراس وكأنها مزروعة ويقترب العرش الأسود الحديدي.. الذي يوحي بالخوف والوحشة من الجمهور فقد صار أبوعزة المغفل ملكا أكثر من الملك حين حصل على رموزه الملكية.

وجاءت أشعار أحمد فؤاد نجم وألحان حمدي رؤوف ذات دلالة قوية في اللعبة ومعادلا لأنظمة التنكر والملكية .. فقد دخل أحمد فؤاد نجم اللعبة شاعرا كبيرا واستعان هو والملحن حمدي رؤوف بالصيغ الشعرية الشعبية التي تتناسب وهذه اللعبة التي قادها مراد منير ببراعة ليقدم فرجة مسرحية يحشد لها العديد من الأشكال.. مثل مشهد الزار ومشهد

السبوع فى عيد ميلاد الملك.. فقد برع نجم فى إيجاد حلول شعرية أضافت للعرض .. فبعد أن خلع الملك ملابسه ونسى شرطه.. وأغنية «طفى النور يا بهية .. قيدى النور يا بهية .. كل العسكر حرامية» وأيضا حصار الحراس لعبيده «شرم برم حالى غلبان» وما أقصده كما قلت أن العرض الذى توافرت له كل عناصر النجاح.. ويحتاج كل مشهد فيه إلى قراءة تفصيلية كنت أشعر رغم استمتاعى بهذه العناصر بخلل ما أو نقص فى هذا العرض.

وسوف أبدأ بالتمثيل .. فنحن أمام مجموعة لا خلاف على قدرتها وبراعتها صلاح السعدنى – حسين الشربينى – فايزة كمال – محمد منير – لطفى لبيب – على حسنين – ماجدة منير .. كان للجميع حضور قوى ومذهل فى أحيان كثيرة وخاصة صلاح السعدنى الذى أدى دورين مختلفين ببراعة شديدة دور أبوعزة المغفل الذى يتوهم أنه السلطان وفى مشهد محاكمته الوهمية للإمام والشهبندر كان مدهشا وأيضا حين تنكر وتحول للنقيض.

وربما يكون الجميع هكذا ولكن.. ثمة شيئا مهما ربما نصل منه إلى الخلل.. وهو منطقة كسر الإيهام الذى يعتمد عليها العرض فنحن نلعب وهناك اتفاق على ذلك.. ولكسر الإيهام قواعده.. التى لا تعنى الإفيهات الساذجة واستعراض العضلات الذهبية للممثلين .. والتى أفسدت العرض فى أحيان كثيرة.. كان البعض مقبولا مثل صلاح السعدنى ولكنه حين سخر من لغة النص .. ومن كاتبه فلابد أن تلومه.. أما الآخرون فكانوا على درجة كبيرة من الإسفاف والخروج غير المبرر.. باستثناء فايزة كمال ومحمد منير.. فالموضوع لا يحتمل ما فعله حسين الشربينى.. والممثل الذى أدى دور محدود فى النص.. ولا مبرر أن يأخذ هذه المساحة على خشبة المسرح.. فإن يتحول ميمون إلى ميمى ويستعرض عضلاته فى هذه المساحة الميمية أظن أن هذا ضد سؤال المسرح الذى يطرحه ونوس وصاغه مراد منير بصريا باقتدار .. وربما تكون هذه بعض الأمثلة وهى كثيرة ولا ننكر على الممثلين قدرتهم فى التعامل مع اللغة الفصحى ببساطة حيث جاءت سهلة طيعة على الأذهان.. فقط أفسدها خروجهم غير المبرر.

والشىء الآخر هو الجمهور .. فمن خلال ملاحظة الصالة التى هى شريك أساسى فى اللعبة راحت تصفق للإفيهات وتتعامل مع غناء محمد منير وكأنهم فى حفلة ساهرة للغناء لا أكثر.. والممثل الذى أدى أسوأ دور فى المسرحية «ميمون» حاز على أكبر تصفيق .. وليس هذا سوى دلالة واحدة وهى التساؤل حول سؤال الملك الذى يطرحه ونوس .. وهذا الجمهور الذى

يحتاج سؤالا آخر أو يحتاج نفس السؤال بصيغة أخرى.. واعترف أن هذا ما شغلنى أكثر من سؤال العرض الذى يطرحه ونوس ومراد منير .. فهل بالفعل تغير الشرط التاريخى .. وما عاد يهم الجمهور أن يأكل الملك.. أو عاد يعنيه أصلا وجوده من عدمه بكل دلالة.

الإذاعة والتليفزيون ١٩٩٨/٨/٨/عدد ٣٣٠٨

عودة «الملك» للظهور فوق المسرح التجارى

عبدالرازق حسين

بعد عشر سنوات عادت مسرحية «الملك هو الملك» للظهور فوق مسرح قصر النيل بالقاهرة. المسرحية تعتبر من أهم نصوص تراث المسرح العربى، سبق تقديمها بنفس النجوم والرؤية الفنية من خلال فرقة المسرح الحديث التابع للدولة.

مفارقة غريبة، المفروض أن أحد مهام مسرح الدولة إعادة تقديم العروض الناجحة أو ما يسمى بالريبرتوار، وعندما قدمت «الملك» فى المسرح الحديث حققت نجاحا فنيا وجماهيريا، حققت أيضا المعادلة الصعبة، تقديم مسرح محترم يجمع بين الفرجة والمتعة الذهنية والبصرية، ولكن تم إغلاق الستار على التجربة الناجحة، وفشلت محاولات تصويرها تليفزيونيا، وبعد نهاية الحق القانونى لعرض النص قررت فرقة خاصة إعادة تقديمه.

استعان المخرج بمجموعة كبيرة من الممثلين الذين شاركوا فى العرض القديم: صلاح السعدنى، محمد منير، فايزة كمال.. ورغم الخبرات الفنية التى تتمتع بها مجموعة الممثلين، سواء بالنسبة لفهم مضامين النص، وبناء الشخوص، أو بالنسبة لحضورهم الفنى، إلا أن العرض واجه مشكلة فنية كبيرة على مستوى التمثيل تتمثل فى محاولة الممثلين والمخرج فى إيجاد وسيلة مشتركة، تحفظ للنص المسرحى بناءه المتدفق وتتابعه المدروس، وفى الوقت نفسه إرضاء مشاهد القطاع الخاص، الذى ينتظر كوميديا صاخبة، توازى الثمن المرتفع للتذكرة.

نص المسرحية وأسلوب ونوس فى الكتابة يسمح بالارتجال فى مناطق كثيرة إلا أن الارتجال عندما يتحول إلى حوار عشوائى يؤدى إلى العكس، لابد أن يكون تحت سيطرة المخرج والممثلين، ولم يحدث هذا فى مناطق كثيرة، مما أدى إلى ترهل الإيقاع، وسط المشاهد الدرامية، وبالذات فى النص الأول، وكان الممثل مجدى فكرى أحد العناصر

المؤدية إلى ذلك، رغم أنه كان ناجحا لدرجة «مذهلة» عندما قدمت المسرحية من سنوات، كان أول ظهور كبير له والتزم بالشخصية، وإيقاعها، وعندما لجأ إلى التطويل والمبالغة، ساهم مع آخرين فى هبوط الإيقاع.

فى المقابل كانت مناطق الأداء الغنائى لمحمد منير لأشعار أحمد فؤاد نجم إحدى مناطق توهج العرض المسرحى، صوت منير شديد الحساسية والصدق والتعبير وهو يتغنى لمصر والحلم والحياة، وموسيقى حمدى رؤوف الذى يعتبر من القلائل الذين يملكون موهبة كتابة موسيقى ذات مساحات تعبيرية تضيف الكثير للعرض المسرحى.

المخرج مراد منير عاشق لمؤلفات سعدالله ونوس، كان إخراجه للملك هو الملك ملتزما ببناء النص، ومنهج ونوس فى الكتابة المسرحية الذى يتجسد فى نص مسرحية الملك من خلال عدة عناصر: الفرجة الشعبية، المسرحية داخل المسرحية، توظيف عنصر «التغريب» أحد اكتشافات المسرح الملحمى، الذى يتلخص فى جعل الحديث غريبا، من خلال كسر الإيهام، وتحويل المشاهد إلى شريك إيجابى.

هذه العناصر تمثل الخطوط العريضة لخطة إخراج مسرحية الملك، أضاف إليها مراد منير بناءاً مسرحياً موازياً، يتمثل فى أغانى محمد منير، التى تنقل حدث المسرحية من التعبير العام إلى تحديد الزمان والمكان، وهو ما يؤكده من خلال بعض قطع الديكور التى يتم توجيه حركتها نحو الصالة، وتأكيده على لعبة «التنكر» التى تمثل جوهر النص المسرحى.

نجوم العرض: حسين الشربينى، لطفى لبيب، فايزة كمال، ماجدة منير، ومعهم مجموعات الراقصين قدموا فرجة مسرحية محترمة داخل مسرح قطاع خاص، نتمنى أن تكون بداية ظاهرة تتحول معها مسارحنا التجارية إلى أماكن لتقديم الفن المحترم.

ملك ونوس المخمور ..
يتأرجح علي قصر النيل

د. أحمد سخسوخ

**** حين يموت الملك فى جزر ديجى تقام احتفالات طقسة إباحية يلتهم فيها الجميع الملك ويتقاسمونه ويوزعون أجزاءه على الجميع لكى يصبح كل فرد من الشعب ملكا أو جزءا من ملك، حيث تسقط كل القوانين**

وتباح كل الملذات والسلطات وتستمر الاحتفالات يوما أو يومين حتى يجلس الملك الجديد على عرشه **

وهذه الحكاية التى أوردها «روجيه كايوا» فى كتابه (الانسان والمقدس) ماهى إلا دلالة استعارية لعالم سعد الله ونوس فى مسرحيته «الملك هو الملك» التى أخرجها الفنان مراد منير، بعد أن قدم فى هذا الموسم على مسرح الهناجر رائعة ونوس «الأيام المخمورة».

ففى «الملك هو الملك» يبدأ ونوس بتخلى الملك عن العرش لآخر مأفون، ثم يروى لنا فى نهاية المسرحية عن جماعة اشتعل غضبها فذبحت ملكها وأكلته.

فى البداية شعروا بالمغص وتقيأوا وبعد فترة صحت جسومهم وتساوى الناس. وحكاية التهام الشعب للملك هذه حكاية يراد بها أن يكون كل منا مالكا لجزء من الملك حتى تسود المساواة فى الملكية أو يسود المجتمع المشاعى التى كانت تأمل الاشتراكية أن تصل إليه. ولايكتفى ونوس هنا باستعارة عالم روجيه كايوا فى هذه المسرحية، وانما يعتمد بشكل أساسى على احدى حكايات ألف ليلة وليلة بعنوان (النائم واليقظان).

- عالجها مارون النقاش فى مسرحيته أبو الحسن المغفل - وفيها يصاب هارون الرشيد بالملل والضجر فيصطحب وزيره فى جولة وأثناءها يسمع أحد رعيته يقول: آه، لو كنت ملكا لفعلت كذا وكذا، وهنا يقرر هارون أن يجعل منه ملكا ليوم واحد.

ومسرحية الملك هو الملك التى كتبها ونوس عام ١٩٧٠ قدمت فى دمشق وبغداد والقاهرة وعدن وتونس، ولم ير ونوس غير عرض دمشق المسرحى الذى لم يعجب به، فأخرج المسرحية بنفسه عام ١٩٧٨.

ثنائية الحاكم والمحكوم

وتنتمى هذه المسرحية للمرحلة الثانية فى تطور ونوس المسرحى، وهى المرحلة بدأها اثر هزيمة ٦٧ بمسرحية «من أجل ٥ حزيران» وتلاها بـ «رأس المملوك جابر والفيل ياملك الزمان وسهرة مع أبى خليل القبانى وكيف تخلص السيد بوكينبوت من آلامه».. وقد استمرت هذه المرحلة عشر سنوات راح ونوس بعدها فى صمت لمدة ثلاث عشرة سنة لم يكتب خلالها حرفا واحدا فى مسرحية.

وتدور مسرحيات هذه المرحلة حول ثنائية الحاكم والمحكوم كما تميز مسرحه فى

هذه الفترة بقدرته على الفعل السياسى، أو كما يسميه ونوس متجاوزا لذلك بـ التسييس باعتباره خطوة أبعد من المسرح السياسى تؤدى إلى تنوير الطبقات الشعبية.

الملك هو الملك

هذه المسرحية لسيت سوى لعبة يقودها زاهد وعبيد، والمقصود باللعبة ـ كما يرى ونوس ـ ليس محاكاة للواقع، وإنما محاولة تساعد على فهم بعض مايجرى فى الواقع واتخاذ موقف منه. ان عبيد وزاهد يقسمان شخصيات المسرحية إلى مجموعتين وفى الوقت نفسه يظلان خارج اللعبة، وإن كانا يظهران فى فواصل صغيرة خارج السياق. تبدأ الأحداث فى مملكة خيالية يحلم فيها أبو عزة أن يصبح سلطانا للبلاد، وتحلم امرأة بلقاء السلطان فى الوقت الذى يصاب فيه الملك الحقيقى بالضجر والملل فيخرج متنكرا هو ووزيره مختارا أبا عزة ليصبح ملكا على العباد لمدة يوم بعد أن يسكره ويعطيه منوما. وحين يصحو يعامله الجميع على أنه الملك الحقيقى، حتى ان زوجة الملك تطعمه بيدها، وحين وقف صارخا انطرحت على الأرض وراحت تحتضن قدميه وتقبلهما مهللة أنت ملكى وسيدى، وحين دخل زوجها الحقيقى الملك الأصلى يعلن أنه الملك، ضحك الجميع وربطت الملكة عنقه بزنارها حتى جن.. وحين تأتى أم عزة وهى زوجة من يجلس على الكرسى، ينكرها، بل ويحكم على زوجها بالتجريس يدار به فى كل أسواق المدينة ويقسم للمرأة خمسمائة درهم سنويا من جيب الوزير (خادمه الأصلى) مقابل أن تعهد للوزير بابنتها، وله أن يتزوجها أو أن تكون جارية فى قصره، لكن عزة تنتظر هذا الذى سيأتى ليخلصها من البؤس والذل. ويصبح أبا عزة ملكا أكثر من الملك حيث يمسك بزمام الأمور من حديد.

لعبة استبدال الملك

ويقدم ونوس مادته هذه فى اطار يخاطب به عقل المتفرج محاولا ايجاد علاقة مع الواقع الراهن، فعلى اثر هزيمة ٦٧ خرجت مسرحيات كثيرة تتعرض للأزمة وتدين الحاشية، وهذا ما أثار ونوس، فكتب «الملك هو الملك» ليشير إلى آلة الدولة التى يرمز لها فى شخص الملك كتجريد، وان خطأ الملك الحقيقى هو أن يفقد شرطه ويتخلى عن كرسيه، ويريد ونوس أن يصل إلى أن استبدال ملك بآخر لا يعنى شيئا فمشكلة الحاكم تبدأ حين يتوهم أنه بمعزل عن شرط وجوده وحين يتوهم أن لديه إمكانات خاصة وبمعزل عن رموزه أى حين ينسى أن شرطه الحقيقى هو بالذات رموزه وأن استبدال ملك بأخر لا

يغير شيئا جوهريا فى الواقع مادام هيكل النظام ذاته باقيا.

ويهدف ونوس هنا إلى تقويض نظام التنكر والملكية باتهام ذروته، أى الملك، فليس المهم أن تغير الملك، بل أن تلتهم الملك لتتوزع دلالاته، أى أن تصبح كل منا الملك فى مجتمع بلا طبقات وبلا تنكر. وتغير الملك مع استمرار النظام هو حدث عابر أو انقلاب عسكرى ثانوى لا أهمية له، ان الحتمية واحدة اذا ماغيرنا ملك بآخر، والآخر بثالث ورابع وهكذا.

لقد نسى الملك الحقيقى شرطه حين استهتر بردائه وتاجه، وإذا كان أبو عزة استطاع بسهولة أن يصبح الرداء والتاج، فلأنه مازال ينتمى فكريا - ورغم افلاسه - إلى طبقة الأثرياء والسلطة.

الملك يترنح على مسرح قصر النيل

إذا كان المخرج مراد منير قد قدم عرضا أمينا ملتزما بعمل ونوس فى أيامه المخورة هذا الموسم على مسرح الهناجر، فإنه هنا قد تعامل بمنهج مختلف.. حذف أشياء وأدخل تفسيرات على ونوس تدخل فى إطار شرعية عمل المخرج الابداعى.. وإذا كان ونوس قد جعل من زاهد وعبيد يقودان اللعبة المسرحية ويتواجدان أحيانا فى قلب الأحداث باعتبارها نموذجا للمثقف الواعى الذى يقرأ التاريخ بوعى ويوظف تناقضاته لصالح المستقبل، فإن المخرج قد أضاف اليهما عزة وأم عزة، لكى يعطى للعرض شكلا جماليا أكثر، وان كان من الناحية الفعلية/المضمون لم يضف شيئا. وقد كتب أحمد فؤاد نجم أشعار العرض، وكانت نهاية المسرحية التى تحدد التفسير النهائى للعرض مختلفة عما جاء به ونوس فى عمله الدرامى، إذ أنهى ونوس النص بتأكيد زاهد وعبيد على أنه إذا ماتغير الملك فان الطريق الوحيد الممكن أمامه هو الإرهاب، كما يؤكدان فى الوقت ذاته على أن لحظة الخلاص قادمة لامحالة، وهنا تنزع الشخصيات أقنعتها ليروا حكاية أكل الجماعة للملك والتى تشكل نسيج المسرحية وهدفها فى أن يصبح كل منا ملكا، وفى الوقت ذاته يؤكد ونوس على حكاية اللعبة المسرحية بعد أن تنزع الشخوص الأدوار والأقنعة.

وقد اختصر مراد منير هذه الجزئية الأساسية التى تشكل أحد تفسيرات ونوس الهامة واستبدلها بتفسير لايتفق مع حركة التاريخ ومنهج ونوس، إذ ثبت أركان السلطة بجيوشها وعتادها والتى انقضت على الأربعة الذين يلعبون دورا مزدوجا، دورا ثوريا ويقودون

اللعبة فى الوقت ذاته فيكومهم المخرج فى مقدمة المسرح، مما يعطى احساسا بحل انهزامى رغم أغنية محمد منير فى النهاية، بالوضع الراهن هو انتصار السلطة، والغد غير مؤهل فيه.

وقد اتخذت تكويناتهم شكلا مكررا ومماثلا للشكل الذى قدمه المخرج فى أيامه المخمورة على مسرح الهناجر فى نهاية مشهد احتفال الأب بعيد ميلاده، إذ تكوم الأولاد فى مقدمة المسرح فى شكل مماثل تماما.. وقد كرر المخرج فى الأيام المخمورة بعض مفردات عناصر اخراجه لمسرحيته السابقة «لولى» - التى قدمت على مسرح البالون - مثل الأرجوحة المعلقة فى يسار المسرح من أعلى وتكوين الأشجار التى كانت تملأ الخشبة فى الخلفية وربما تكون الشرفة فى أعلى يمين المسرح.. وما كان على مراد منير، وهو فنان موهوب أن يركن لمفردات استخدامها قبلا ليكررها فى عرض آخر مختلف فى المضمون والشكل والحالة المزاجية والنفسية. وقد كان محمد منير فى هذا العرض هو العمود الفقرى الذى ربط مشاهده بعضها البعض بالتمثيل والغناء فى دور عبيد/الكورس قائد اللعبة المسرحية والمخلص المنتظر للجماهير والذى تنتظره عزة ليخلصها من الظلم.

كان شجيا حين يغنى، وحين يمثل كان يعطى إحساسا كبيرا بالأصالة المصرية العريقة بدفء صوته وملامحه النيلية، ويدخل فى إطار الالتزام على حسنين فى دور الوزير محمود، وهو ممثل ملتزم يملك امكانات فنية كبيرة لم يوظف الكثير منها بعد، ربما لمحدودية الأدوار، وقد استطاع بتوظيفه لطبقاته الصوتية المدربة وقدراته على التشخيص ان يصور حالات الشخصية وزيرا راسخا ورجلا عاديا ساخرا ومتنكرا ثم ثائرا وشرسا ينزع التاج والرداء محافظا على مايملكه من مكاسب، وكانت فايزة كمال تؤدى دوريها بشكل طبيعى ملتزمة بالإطار الذى رسم لها مسترخاة على المسرح، إلا أنها لم تكن فى أفضل حالاتها، فمحدودية الدور لم تظهر إمكانات تمثيلية غير عادية.

ويدخل فى إطار الإلتزام ماجدة منير، إلا أنها عكس فايزة كمال، كانت تبالغ بشدة فى أدائها وحركاتها وتعبيراتها مما يخرج عن دائرة التمثيل اليومى.

ولم يستطع الفنان صلاح السعدنى أن يخرج من عباءة سليمان غانم فى المسلسل الشهير «ليالى الحلمية» رغم اختلاف طبيعة الدورين العمدة/الملك. فكان أداؤه على مستوى واحد طوال العرض رغم تطور الشخصية أبا عزة/ الملك فهو فى البداية شخص مأفون حالم ثم يتحول إلى ملك أكثر من الملك الحقيقى، وما بينهما شخص

مندهش/متنكر.

وقد اتخذ أداء لطفى لبيب أسلوباً تراجيدياً سافراً لكنه بهذه الطريقة كان يخرج عن إطار الشخصية الونوسية. ولم يخرج حسين الشربينى عن نماذج أدواره فى مسرح القطاع الخاص والتى تميزت بالنمطية والخروج على النص والارتجال ومحاولة انتزاع ضحك المتفرجين بطريقة ساذجة، وكان أداؤه لايشير إلى الملك فى أى مرحلة من مراحل تطوره، بقدر ما يعطى انطباعا لشخص مأفون يترنح مخمورا، مع أن شخصية الملك من أفضل الأدوار التى كتبها ونوس فى مرحلته هذه.

وقد حاول مجدى فكرى فى دور ميمون أن ينزع الضحكات بنفس الطريقة على حساب الدور النص بأساليب مفتعلة على مستوى الأداء والحركة.

ويتمتع أحمد الفيشاوى بامكانات صوتية جيدة وان كانت القاف لديه مرتفعة.

وقد قدم مراد منير تشكيلات جمالية رائعة خاصة فى الجزء الأخير، وكان الديكور والملابس أكثر غنى وثراء من العرض الذى قدمه منذ عشر سنوات على مسرح السلام.

لكن المفارقة الأساسية فى هذا العرض تمثلت فى نص جاد يلتزم فيه بعض الممثلين ولا يلتزم البعض الآخر فكانت النتيجة عرضا متأرجحا بين جماليات المسرح الجيد/الملتزم ومفردات المسرح الخاص/المرتجل.. وبالطبع رغما عن النيات الطيبة للمخرج وبعض الفنانين الملتزمين، إلا أن النيات وحدها لاتصنع فنا جيدا، فآلية الانتاج التجارى تسحق الفن الجاد لتحوله فى النهاية إلى سلعة تجارية.

أخبار النجوم ٩٨/٨/٢٢ عدد (٣٠٧)

خربشة .. ماركة أحمد بدير

حسن سعد

باتت المنافسة شديدة وقاسية بين فرق القطاع الخاص على صناعة الكوميديا، وهذه الصناعة تستهلك الوقت والأعصاب تستهلك الوقت الأعصاب من نجومها إذ هم الذين يضعونها وليس المؤلف الذى يلعب دورا محدودا للغاية فى هذه العملية فهو فقط يكتب الفكرة وبعدها يصبح عضوا عاديا فى هذه العملية إذ يتبارى الجميع فى صناعة الضحكة.

والضحك فى هذه النوعية من المسرح يعتمد على القفشات والهمزات والحركة

والأداء التمثيلى الذى يستخدم فيه الممثل صوته وحركات وجهه أو فمه أو صلعته أو شكله إذا كان غير وسيم.

وفى معظم كوميديا هذا المسرح لايعتمد على النص المسرحى ذى الحبكة والإحكام الدرامى من حيث البناء ورسم الشخوص.. ومن ثم فمعظم نصوصه لا تخرج عن كونها «توليفة» درامية ذات مساحة خالية من أشياء كثيرة تعطى للممثل القدرة على التحرك خلالها «والارتجال» فى مساحات واسعة بالاضافة إلى غياب المنطق الدرامى سواء من حيث المضمون وإمكانية قبوله أو رفضه أو تسلسله الذى ستوعبه العقل أو يتلقاه الوجدان.

وهنا يترك المتلقى نفسه على سجيتها دون إجهاد فى التفكير لاستيعاب مايحدث أمامه وعليه أن ينتظر مساحات الاضحاك فى العمل «!!».

وعلى مسرح الريحانى نشاط كوميديا ماركة الفنان أحمد بدير بطل عرض مسرحية «خربشة» وفى تظهر قدراته الرائعة على صناعة الضحكة النظيفة وكما هو واضح من عنوان المسرحية فهى توليفة لاتعتمد على المنطق الدرامى حيث قدم لنا العرض النقيضين من خلال أستاذ جامعة هو «الدكتور كشكول» الذى يعمل فى أحد المعاهد الخاصة العالية وهو فى نفس الوقت شاعر وأديب ويتعرف على الراقصة «ميمى» صاحبة نفس الكباريه من خلال تلميذه محسن.

وهنا يحاول العرض وإن لم يركز على هذه الجزئية ـ أن يبرر الفساد أو عدم الجدية فى هذه المعاهد وأنها أصبحت مثل الكباريهات: كلاهما يبحث عن المادة والتربح السريع.

فى معهد «الآى آى آى» يلقى كشكول كافة الاهانات ويطرد منه ويذهب للكباريه ليكتب له مجموعة من الأوبريتات الجادة مثل أوبريت «ضاق الطريق» ولكن الجمهور ينصرف عنه، لأنه يبحث عن التفاهة والتسلية ويقرر الجميع طرده من الكباريه أيضا ويأتى مدير المعهد ينقذ الراقصة والكباريه من الإغلاق.

كما ترون هذه حدوتة «ملفقة» أشبه بحواديت الأربعينيات ولا تصلح بطبيعة الحال لحقبة نهاية القرن وبداية قرن جديد يتصارع فيه الجميع من أجل البقاء.

فإذا حاولنا أن نبحث عن مضامين النص لن نجد إلا إذا اجتهد «المؤلف» وليس المؤلف أن يعطى بعدا أو بعضا من العمق لعمله كالتأكيد على أهمية إعادة النظر فى المعاهد الخاصة التى أفسدت إلى حد بعيد رسالة العملية التعليمية وحولتها من رسالة

قومية تهدف إلى صياغة إنسان مصرى قادر على العطاء ويشارك فى التنمية والبناء إلى عملية تجارية الهدف منها التربح وكأن التعليم الخاص أشبه بمصنع للشيكولاتة أو الصابون.

«خربشة» كوميديا نظيفة بذل فيها أحمد بدير مجهودا كبيرا لتقديم ضحكة نظيفة خالية من الابتذال وهو أحد نجوم الكوميديا الذين يعتمد عليهم المسرح المصرى ومعه نخبة من فرسان الكوميديا على رأسهم محمد الصاوى وناصر شاهين ومحمد عبدالجواد وعائشة الكيلانى ثم عايدة رياض بأدائها الجميل تمثيلا ورقصا وعزت أبو عوف الذى يتطور مع كل عمل جديد والمطرب طارق فؤاد بصوته الجميل وأدائه التمثيلى الطبيعى.

من جماليات العرض ديكور هشام جمعة الذى يتسم بالبساطة والديناميكية وسهولة الحركة واستعراضات هانى الهادى وبعض مفرداتها المعبرة والآخر مجرد حركات وتشكيلات لاتؤدى إلى معنى. تأتى إلى إشكالية هامة: من هو مخرج هذا العرض والواضح من الأفيشات جملة قصة ورؤية يوسف فرنسيس وهذا لايعنى أنه المخرج حيث لابد وأن يكتب من هو المخرج؟!!..

الجمهورية /عدد ١٦٣٠٦ / ١٩٩٨/٨/٢٠

خربشة سيئة الصنع

عبدالرازق حسين

مسرحية «خربشة» مجرد مثال لمسرحيات تشاهدها وتنساها بمجرد مغادرة صالة العرض، أعمال كثيرة أصبحت تحمل لافتة الكوميديا، لكنها فاترة لا لون أو طعم لها، هذا هو الفارق بين الكوميديا كفن، والكوميديا كسلعة. الفن يؤثر ويعيش داخل عقول الناس، والكوميديا «كسلعة» يقدمها أصحابها تحت شعار مسرحية تفوت ولا حد يموت، يأخذ من الفن الشكل، ومن التجارة المضمون!.

«خربشة» وأمثالها من المسرحيات ينطبق عليها تعبير المسرحيات سيئة الصنع، أبرز عناصر هذه المسرحيات.. استخدم كافة الوسائل للإضحاك، غالبا ما تكون غير مشروعة، ونادرا ما تكون وسائل فنية مشروعة، فكرة ملفقة، بناء درامى ركيك، شخصيات مسطحة لا مبرر أو ضرورة لأغلبهم، لابد أن تضم المناظر كباريه.. ومشاهد أخرى

مسطحة لا مبرر أو ضرورة لأغلبهم، لابد أن تضم المناظر كباريه.. ومشاهد أخرى تتحمل وجود أنماط مسرحية لزوم صناعة الأفيهات..

الأحداث تدور حول شخصية رئيسية، ولا مانع من وجود شخصية نسائية، ولا مانع من وجود شخصية نسائية تقاسمه البطولة، بشرط أن يسمح لها الدور المكتوب بارتداء أكبر عدد من الفساتين المبهرة، إلى جانب «شوية» راقصين وراقصات للتنطيط أمام المشاهدين بمصاحبة موسيقى يستحسن أن تكون صاخبة..

مسرحية «خربشة» تتحرك تقريبا دخل هذا الإطار، الذى أصبح «وصفة» مضمونة لما يطلق عليه المسرحيات السياحية، أو مسرحيات التسلية، هذا النوع من المسرحيات يعيش داخل رصيد جماهيرى يضمن استمراره ورواجه، وربما لأن المتفرج لم يجد حتى الآن البديل المتوافر أمامه، المقنع والمحترم، الذى يقدم الفن والكوميديا دون إسفاف.. أو ابتذال..

تدور أحداث المسرحية حول أستاذ مثقف، يسعى إلى ترويض مجموعة تلاميذ مشاغبين، يكتشف أنهم يعملون داخل ملهى ليلى، يتنكر ويقتحم الملهى لإنقاذ طلابه، ثم يحاول استبدال فنهم الهابط بآخر محترم، ثم تنتهى الأحداث داخل قسم شرطة.

واضح أن النص تم إعداده وتنفيذه دون مراجعة لبنائه أو شخصياته، فظهر فوق المسرح مثل الأفلام الهندية الطويلة والمفككة، كما أن الشخصية الرئيسية تحمل فى بنائها التناقض مع الفكرة ومضمون النص، يسعى إلى استبدال الإسفاف والإبتذال بالفن المحترم، ويلجأ فى الوقت ذاته إلى هذه الرسائل وإضحاك المشاهدين!.

الإخراج اعتمد على إتاحة مساحات إضحاك أمام البطل، اكتفى بتحريك الممثلين فوق المسرح بشكل جمالى، مع إثارة كاملة طوال العرض دون توظيف فنى. مجموعة الممثلين قدموا أدوارهم فى حدود الورق المكتوب، اجتهد بعضهم فى إضافة مساحات للكوميديا، يحسب لأحمد بدير تشجيعه لهذه المجموعة، طارق فؤاد صوت جميل واستعداد تلقائى للعمل المسرحى، مجموعة العمل كانت تحتاج لنص يفجر إمكانياتهم داخل عرض يجمع بين المتعة والفن والفرجة..

آخر ساعة/عدد ٣٣٣٦/ ١٩٩٨/٩/٣٠

لينين الرملي ينشئ مسرح الكاريكاتير

د. علي الراعى

قلت وأنا أقدم كتاب: بهجتوسى، رئيس بهجاتيا العظمى، الذى أخرجه الفنان التشكيلى المتعدد الاهتمامات: بهجت عثمان أن فن الكاريكاتير هو مسرح بالامكانية، كما أن المسرح هو كاريكاتير بالإمكانية أيضا. قلت هذا وأنا أشرح للقراء سر حفاوتى بفن الكارتير منذ البداية حتى انى أذكر رسوما كاريكاتورية تمتعت بها وحفظتها فى يقظة العقل ومنامه واختزنتها فى قلبى رورحى، أذكرها بين الحين والحين فتعود إلى حلاوتها ورشاقتها وطعمها الحراق.

وقبل أسبوعين ذهبت لأشاهد العرض المسرحى الحراق: «بالعربى الفصيح»، الذى كتبه وأخرجه لينين الرملى، كتبه مستخدما كل قدراته على اللذع. وكل حيله المسرحية الموحية والمبتكرة. كى يفضح الممارسات المتدنية التى يشغل بها شباب العرب أنفسهم وهم خارج أوطانهم. لم يستثن لينين الرملى بلدا عربيا واحدا من اللذع والفضح وأنشأ على المسرح جامعة عربية شعبية رأى بنظره الثاقب وتصميمه الذى لا يفتر أن أفرادها جميعا مسئولون عن الصورة القبيحة التى يقدمونها عن العرب، يقدمونها فى بلاهة، وفقدان الحس السياسى، ثم يزعمون أن هذه الصورة إنما يخترعها الغرب المعادى للعرب.

وفى محاولة منه لكى يبصر شباب العرب بما تجنيه على الأمة العربية تصرفاتهم الخرقاء، ينشئ لينين الرملى إطارا للصورة تجرى داخله الأحداث، ثمة مخرج تليفزيونى يريد أن يصور ويسجل تصرفات هؤلاء الشباب إهمالهم للعلم الذى أرسلوا من أجله إلى لندن - حيث تدور الأحداث - وانصرافهم إلى اللهو المبتذل، وكذبهم على أنفسهم وعلى الناس، وفردية كل منهم، واصرارهم الطفولى على أن يكون الواحد منهم مركز الأحداث، والرئيس المتحكم فى باقى زملائه، ثم نزوعهم إلى نبذ العمل الجماعى لديه أية بادرة خلاف بين الواحد منهم وبين باقى الزملاء.

والغريب أن كلا من هؤلاء الشباب يعتقد أنه يحقق بنجاح الهدف المعلن الذى تبناه هو وزملاؤه: «تحسين صورة العرب فى عيون الغرب».

وقد لجأ لينين الرملى إلى الأسلوب الكاريكاتورى فى عرض الأحداث وفى تصوير الشخصيات، فقدم صورة هزلية لشباب العرب وقدم فى الوقت نفسه نموذجا لمسرح الكاريكاتير، وهو مسرح شديد الأثر فى نفوس من يحضرون حفلاته. ان النقد واللذع فيه

يجرح ولا يسيل دما. ليس به ذلك الكم من الكراهية والشماتة الذى نجده فى المسرح الهجائى الذى يمثله الكاتب البريطانى بن جونسون - أحد معاصرى شكسبير. بن جونسون يكره شخصياته ويود أن يعريها تماما من ملابسها لكى تقف أمام المتفرج فى أشد حالاتها تدنيا. ومسرح بن جونسون هذا يلتقى فى نقطة واحدة على الأقل مع مسرح الكاريكاتير: انه يقوم على فكرة الأمزجة، كل منا له مزاج خاص به. منا الشره، ومنا عبد الشهوة ومنا المخاتل ومنا الضعيف المستخزى. والكاتب يلتقط هذا العيب البارز ويستبعد غيره من سمات الشخصية، ثم يأخذ ينفخ فى هذا العيب الواحد حتى تستوى أمامنا شخصية تمشى وتأكل وتتحرك فى إطار العيب الواحد الذى تقمصته. وهنا يلتقى مسرح بن جونسون الهجاء، مع مسرح الكاريكاتير الذى قدم لينين الرملى نموذجا واحدا منه، ولكن الفرق شاسع بين جونسون ومسرحه الهجائى المرير، وبين مسرح الكاريكاتير، المسرح الأخير لايشمت فى شخصياته ولا يكرهها، ولا يظن أنها غير قابلة للاصلاح. بل يتناولها بالنقد اللاذع الذى يعرض كل الجراح، ولكنه لايسيل دما، انه مسرح لاذع، ولكنه ليس مدمرا. وهذا هو السبب فى أن رواد مسرحية: «بالعربى الفصيح» كانوا يشاهدون عيوبهم ومباذلهم معروضة على الخشبة بكل أمانة، ثم لايغضبون، بل يغرقون فى الضحك، كما نفعل - أحيانا - فى مواقف مشابهة، حين يعرض علينا صديق مايراه فينا من عيب، فنلتفت إلى العيب ونقول: «أى والله هذا أنا بافعل».

ويقول لينين الرملى أن معظم رواده من العرب الذين تعرض أخطاؤهم وتجاوزاتهم مباذلهم أمامهم، فيتقبلون ما فيها من نقد يشعرون فى داخل أنفسهم انه صديق، حريص على أن يكونوا خيرا مما هم الآن.

فى الليلة التى ذهبت فيها أنا وزوجتى وبناتى وأحفادى لمشاهدة العرض الأخير من «بالعربى الفصيح» كان المسرح غاصا بالناس، أغلبهم من الشباب، جاءوا ليعاينوا بأنفسهم مايقدمه شباب مثلهم يملكون الموهبة والمقدرة، ولكن تنقصهم الشهرة، فهم شباب واعد أحسن لينين الرملى اختيارهم وتدريبهم وغامر بتقديمهم فى هذه المسرحية الشديدة الذكاء، فكانوا عند حسن ظنه وظننا. وقد تعمدت أن أختار من أفراد أسرتى من تتراوح أعمارهم بين الثانية عشرة ومن بلغوا سن النضج، ومن علمتهم التجارب الطويلة التى اكتسبوها فى أعمال مختلفة أن يميزوا بين الأصيل والملفق من ألوان الفن. الحفيدان: شريف وياسر كانا متحمسين شديدى الانتباه طوال العرض، ضحكا فى الوقت المناسب،

وأحسنا الانتباه حين كان الأمر يقتضى الصمت والانتباه. وبنتاى لميس وليلى احتفيتا بالعرض متمتعتين بما حمله اليهما من زاد فكرى وفنى. والأولى: «لميس»، طبيبة نفسية والثانية «ليلى» اعلامية وكاتبة صحفية من خريجات معهد الاعلام، وزوجتى جميلة تجمع لها فيض من التجارب فى أدب الأطفال وفى مسرح الأطفال إلى جوار مسارح الكبار. أما أنا فلست غريبا عن المسرح بكافة أشكاله. فنحن اذن عينة من المتفرجين قادرة على الفحص والتقدير واصدار الأحكام، وقد جاءت أحكامنا جميعاً متفقة فى ا لحفاوة والتمتع بهذا العرض الطريف.

قصة المسرحية تملؤها المناقشات والهزر والخوف الذى يبلغ حد الهلع، فان شباب العرب الذين أرسلتهم بلادهم للاستزادة من العلم، قرروا أن العلم موجود فقط فى قصر الملذات، ومن ثم زاروا جميعا هذا القصر، وأخفى كل منهم عن اخوانه أمر هذه الزيارة. وفجأة تدخل احدى الغانيات فتقول: انها مصابة بالايدز، وهنا فقط يرفع الستار عن كم النفاق والتخفى وراء الكلمات الضخمة والشعارات الرنانة. ويتبين أن شعار: «تحيا الوحدة العربية» لايعنى مايقول، وان الأولى أن يعدل بحيث يصيح: يحيا التفاخر الكاذب والود المزيف، والهروب من مواطن الخطر. وفى المسرحية شاب عربى من النوع المناضل حقا، يختفى فجأة، ولا يعلم أحد أين ذهب، يتصل بالجمع من يقول انه مخطوف ويمكن اعادته إلى الجماعة لقاء فدية كبيرة غير أن الشباب لا يريدون أن يضحكوا بأموالهم وملذاتهم من أجل انقاذ زميل لهم اسمه فايز، اتهم ظلما وعدواناً أنه فجر مكتبة فى بيكاديللى، لأنها تعرض كتباً مناهضة للعرب، ويردون على المحقق الذى انتدبته الشرطة للنظر فى مشكلة اختفاء المناضل بأنه ـ أى المحقق ـ كاره للعرب متحيز لأعدائهم.

الوحيدة التى لا تتخلى عن فايز هى خطيبته أمل، هى وحدها التى تؤمن بأن فايز سيعود. أو ينبغى أن يعود غير أن المسرحية تنتهى دون أن يعود فايز ودون أن تستقر أمل فى مكان.

من المشاهد الجميلة والمؤثرة فى أن واحد مشهد المناظرة التى تقرر اقامتها بين العرب وجمع من الانجليز، تؤدى هذه المناظرة بالرقص والكلام ويتم أثناءها عرض الآراء والآراء المعارضة. الأجانب يهاجمون والعرب يردون، وتتراوح المواقف بين اعتراف الأجانب بما يرتكبونه من جرائم فى حق الأمة العربية، وبين مايحدث من اقتناع من الجانب العربى بأن تأخر العرب وجلهلم ونهب ثرواتهم ليس سببه مؤامرات

الاستعمار وحدها، بل هو نتيجة لانعدام شروط الحياة الحرة العصرية الكفيلة وحدها بأن يصبح العرب فى مواقف الندية ازاء المستعمرين، وهذا الشرط الحيوى لايمكن أن يتحقق إلا إذا تحققت الديمقراطية فى كل بلد عربى وإلى أن يتحقق هذا الشرط سيظل فايز مختفيا، ولا تكف «أمل» عن البحث عنه والتطلع إلى مجيئه.

سألت لينين الرملى هل وجد صعوبة فى تقديم هذه المسرحية الجريئة؟ هل تدخلت الرقابة لتخفيف حدة الهجوم على النماذج المتهرئة من الطلبة العرب فقال: إن الرقابة لم تتدخل قط، وتركته يقدم مايريد. وسألته هل يساعده أحد بالعون المادى، مثلما تفعل وزارة الالام مع مسرحيات زميله ورفيق كفاحه الباكر محمد صبحى؟ فقال انه ينفق على المسرحية من جيبه الخاص، وانه من غير المتوقع أن تسمح أجزة الاعلام بتسجيل هذه المسرحية وعرضها بما فيها من آراء لاترضى عنها بعض الجهات. وأضاف أن هذا لايفت فى عضده، وهو مصمم على مواصلة الكفاح من أجل حرية التعبير وان أقصى آماله هى أن يعثر على مسرح صغير يقدم فيه أعماله القادمة. وأعقب أنا على هذه الأمنية فأدعمها بطلب أتقدم به إلى وزارة الثقافة وصندوق الدعم التابع لها. ذلك أن «بالعربى الفصيح» هى خير دليل على اتساع هامش الحرية المتاحة الآن، وهى أيضا تأكيد على أن حرية التعبير تحظى برعاية خاصة فى عهد مبارك. وهذه الرعاية لم تفت بعض صحف الغرب،، قالت صحيفة هيرالد تريبيون الأمريكية: «ان السماح بعرض هذه المسرحية انما هو نموذج لحرية التعبير المتزايدة التى سمحت بها حكومة حسنى مبارك». وقالت صحيفة ليبراسيون الفرنسية: «ان العمل الرائع الذى قام به لينين الرملى أوصل النقد الاجتماعى إلى مدى بعيد دون أن يجرح أحداً وهذا دليل على أن الزمن قد تغير». والتفتت صحيفة ديلاسيرا الايطالية التى التكنيك فقالت ان المسرحية تتابع مستمر لمجموعة من القفشات تليق بأحسن التقاليد المسرحية.

وقد يكون مناسباً هنا أن أقول إن «بالعربى الفصيح» هى تطور واضح لتقاليد النقد الاجتماعى اللاذع، الذى اضطلع به الفنانون المصريون فى مصر وسوريا. ففى مصر قدم الكاتب المسرحى المطلع على أحوال المسرح فى الوطن العربى نبيل بدران قدم منذ سنوات عرضا مشوقا ومؤثرا قام به شباب الفنانين من الجنسين، وهو: «البعض يأكلونها والعة»، وهو يلتزم خط النقد الاجتماعى الجرىء الذى يتخطى الخطوط المألوفة ويقف قريبا من الخط الأحمر، أما فى سوريا فان مسرح الشوك قام بجهد مماثل. ومن جهة

الشكل المسرحى فى «بالعربى الفصيح» فهو قريب الشبه من: «كاسك ياوطن» الذى كتبه الكاتب السورى محمد الماغوط ومثله دريد لحام وحقق نجاحا ملحوظا فى جولة طافت بأجزاء من الوطن العربى. آخر التحيات أقدمها لكل من شارك فى هذا العمل الجرىء.

الأهرام /١٨/ ١٠/ ١٩٩٨/عدد ٤٠٨٥٨

رؤية مسرحية .. بوبى وأخوه

مختار العزبى

هابيل وقابيل أو الطيب والشرير أى هابيل وأى قابيل وأى طيب وأى شرير أو على رأى المثل الشعبى القائل: «صوابعك مش زى بعضها».. كل تلك المعانى تنطبق على أحدث و(مورال) أو المقولة التى تريد أن تقولها مسرحية «بوبى جارد» أو بالمعنى الأحرى يريد أن يوصلها لنا مؤلفها «يوسف معاطى» فالسلوك المتناقض للأخوين.. (سيد زيان - الطيب و(المنتصر بالله - الشرير) بالرغم من أخوتهما ونشأتهما الواحدة وارضاعهما لمبادئ الخير والجمال من أسرتهما الواحدة فإن واحدا «يرضى بقليله» ويرضى بالخير للجميع ويريد للمجتمع كله أن يسوده الأمن والأمان والسلام، والثانى طموحاته ورغباته لا تنتهى وتتعدى كثيرا إمكاناته فيلجأ للحل الميكافيلى أى يقتنع بأن الغاية تبرر الوسيلة، وهو فى سبيل تحقيق غاياته يسلك الطرق غير الشرعية ويقف أمامه أخوه الطيب، ولكنه يزيد فى غيه فيسجن أخوه ويخرج الأخ من السجن ويواصل مواجهته له حتى (طبعا) ينتصر الخير على الشر وتأتى (كعادة كل مسرحيات القطاع الخاص) النهاية سعيد ويسود السلام والأمن والأمان وتوليفه القطاع الخاص الصيفية معروفة ومحفوظة للجمهور قبل النقاد، تلك التوليفة التى نفذها بدقة المخرج مصطفى الدمرداش فى عودته للإخراج بعد انقطاع دام لحوالى أربع سنوات فجاء بتنفيدها ليعلن أنه يمتلك مفردات مخرج القطاع الخاص الجيد خاصة فى نوعيته الصيفية فنجح أولا مع مصمم الديكور فى تقديم مناظر تناسب تماما الحارة والقصر والكباريه والشارع من حيث تركيباتها وتشكيلاتها اللونية وتكوينها الذى سمح بالحركة الواسعة ولمجاميع الممثلين ولراقصى وراقصات الاستعراضات التى صممها عادل عبده، والذى يجيد الفخامة فى تركيباته الحركية وإيقاعات رقصات مع ديناميكيتها وصعوبتها مما يحتاج لفرقة مثل فرقته الاستعراضية

تمتلك الحس واللياقة البدنية العالية والأجسام الطيعة لأى حركة يصممها، فإن بعض ألحان تلك الاستعراضات جاءت ضعيفة تصاحبها أرتام مكررة لا إبداع فيها مما جعله كمصمم للاستعراضات فى وضع حرج. فكانت استعراضات تلك الألحان الضعيفة بطبيعة الحال ضعيفة أيضا ومن هنا ظلم الملحن المصمم، وكان أحرى بالمصمم أن يصر على تغيير تلك الألحان لتناسب الاستعراضات المسرحية.. وأن تبتعد عن التكرار الذى أصاب المتفرج بالملل خاصة أن المسرحية تكاد تكون «محشوزة» بالأغانى والاستعراضات.

وبطبيعة الحال جاء سيد زيان كما هو سيد زيان منذ أن قرر الغناء فيكاد فى هذه المسرحية يغنى كل حواراته تقريبا عوض الجمهور عن ذلك الملل هو المنتصر بالله الذى حاول جاهدا ونجح فى ذلك تماما من أن يسرع بإيقاع المسرحية ويتفرغ تماما لأداء شخصيته وتفجير الكوميديا فتفوق على بقية زملائه، ومعه نجحت فادية عبدالغنى الزوجة الطيبة لابن البلد الشهم وقدمت أداء جديدا عليها لبنت الحارة المصرية.. ووفاء مكى التى أدت كل ماهو مطلوب منها دون فلسفة وفى حدود مارسمه لها المخرج.

كل تلك العناصر سيطر عليها مصطفى الدمرداش ونجح أيضا فى رسم حركة ممثليه لتكون سهلة بسيطة بدون (فذلكة) ليعلن من خلالها أنه مخرج، فكما قلنا ان العرض كله لمسرح مايطلق عليه المسرح الصيفى أو السياحى وبالرغم من كثرة الاستعراضات وهناك الملحن ومباشرة وخطابية سيد زيان فإنه نجح فى العبور بالعرض إلى الحدود المقبولة ومن هنا كان عرض مسرحية (بوبى جارد) عرضا صيفيا جدا.

العدد ١٤٤٦ /الأحد ١١/١٠/١٩٩٨/ مجلة أكتوبر

ديسكو «بنانا» وبطاطس .. أم عرض للعرى؟

حسن سعد

المسرح فى القطاع الخاص له (شروطه المجازية) التى تحدد قيمته.

ومقارنة مايقدم بالقطاع الخاص مع مايقدم بالقطاع العام مقارنة ظالمة وإن كان المسرح هو المسرح فى أى من القطاعين. وغاليا مانرى مايقدم بالقطاع الخاص لايمت للمسرح بصلة لا من قريب ولا من بعيد، والشروط المجازية هنا تخضع لعوامل الشباك والربح والخشارة، ولكن الظاهرة هنا لم تعد الشباك وإنما القضية تنحصر فى النجم والنص

ومفردات الرؤية الاخراجية.

العنصران لم يتوفرا فى عرض (ديسكو ياهووه) لكن لو تعاملنا مع هذا العرض بمقارنته مع مثيلاتها بالقطاع الخاص نجده معتدلاً وإن كان يحتوى على جزء كبير من (العرى) بدون داع، خاصة وأن الإطار الفكرى يتناقض مع الشكل أو المحتوى المرئى.

فالكاتب يطرح مجموعة من الأفكار المتناثرة التى قام بجمعها فى مضمون واحد ظاهرها ساذج وساخر وباطنها جاد، فتذوب الجدية فى زخم هذا اللهو والعبث فيما لا طائل من ورائه.

وهنا يستعرض الكاتب د. مدحت أبو بكر مجموعة من النماذج الاجتماعية المتردية أمثال: المنتج السينمائى الذى يجمع حوله المخرج الفاشل ورهطا من الفتيات الساقطات وهو نفسه لم يقدم عملا ناجحا أو محترما وتاجر الخردة وقطع الغيار الفاسدة والذى يجمع هو الآخر حوله مجموعة من الفتيات الساذجات المنحرفات والمطرب الذى يبحث عن فرصة فيعمل فى صالة ديسكو وخطيبته التى تعمل مضيفة فى نفس الصالة ويوهمها المنتج السينمائى انه سينتج لها فيلما، لكنها فى النهاية تفيق وتعود لخطيبها.

هذا بالاضافة إلى مجموعة من النماذج المتهرئة للأب الذى يتزوج دون علم زوجته فتكتشفه ابنته التى تتردد - دون مبرر درامى - على صالة الديسكو.

العمل يفتقر إلى حد بعيد للبناء الدرامى من حيث تصاعد الأحداث وتطورها والضعف العام فى طرح الموضوع، حيث اكتفى بطرح النماذج دون بحث الدوافع والركائز التى فجرت هذه القضايا وافتقر إلى الغوص فى المجتمع وكشف مراحل تطوره والتقاط سلبياته، خاصة وأن الكاتب يتعرض لمشاكل الشباب وهى مادة خام وخصبة خاصة وأن الشباب يمثلون السواد الأعظم والأهم من الشعب ولأنهم هم المستقبل فهم أولى بالرعاية بدلاً من الاهمال وتركهم رهن الانحراف (!!)..

المسرحية هى تجربة الاخراج الأولى للمنتج مدحت الشريف فى المسرح وبطبيعة الحال اجتاز التجربة بنسبة الخمسين فى المائة ووقع فى براثن الكثير من العيوب فجاءت حركة المسرحية عشوائية فى معظم الوقت دون فهم لتضاريس خشبة المسرح ولكن رغم هذا فقد توفر له الحد الأدنى لتماسك العرض المسرحى وخلا من الألفاظ الجارحة وإن كان بعض العرى. تميز باستعراضات عماد سعيد المتناثرة فأكسبته قدرا من الحيوية بخطواته

التشكيلية الجميلة ومعه مجموعة من الراقصين المتميزين أما التمثيل فلم يكن بالمختبر الحقيقي للممثل، لأن طبيعة الشخصيات لم تعط الممثل الفرصة لكي يظهر قدراته. المطرب محمد زياد مطرب جيد وممثل محدود ونهلة سلامة وبسام رجب أداء تحت المتوسط، أما حسن الديب وناجي سعد فقد كانا البسمة، أما داليا إبراهيم فهي أفضل بكثير مما ظهرت به. وعادل برهام تنطبق عليه مقولة «ممثل مامثلشي حاجة» حيث لم يظهر إلا دقائق بلا هدف! العرض يعد تجربة جيدة للعروض التي تنتج خصيصا «للماتينيه» بالقطاع الخاص.

٢٨/١/١٩٩٩/عدد ١٦٤٦٧/الجمهورية

الديسكو يغزو المسرح .. ياهووه!

أشرف سويلم

الديسكو مكان خاص بالرقص على أنغام اسطوانات صاخبة.. وعالم الديسكو له خصوصيته فهو على الرغم من إنه عالم دوشة وزيطة إلا أنه عالم جذاب.. ينطلق فيه الشباب من مختلف الأعمار يرقصون في جو من المرح والنشوة والسعادة.

والديسكو ليس مجرد مكان وإنما هو أيضا تيار موسيقى انتشر في أوائل السبعينيات من خلال الاسطوانة والكاسيت ثم اجتاحت السينما العالمية موجة من الأفلام الموسيقية الراقصة على ايقاعات الديسكو في نهاية السبعينيات وبالتحديد عام ١٩٧٧ بدأت بفيلم جون ترافولتا والبجاجيز (حمى ليلة السبت) الذي حقق ايرادات خيالية ثم توالت الأفلام الراقصة حتى يومنا هذا.

المهم في هذه النوعية من الأفلام أن يقضي المشاهدون وقتا طيبا وفي إطار قصة مسلية تعتمد أساسا على شريط الصوت متمركزا حول الايقاعات الموسيقية الراقصة التي تجعل المشاهد يرقص في مقعده أمام الشاشة.

ديسكو ياهوه

على غرار هذه النوعية من أفلام الديسكو الراقصة يقدم المخرج مدحت الشريف مسرحية (ديسكو ياهووه) أول تجربة إخراج له في المسرح.. والتي تدور أحداثها في يوم واحد على مدى فصلين في قاعة (ديسكو بانانا) حيث نلتقي بمجموعة من النماذج

البشرية.. (رامى) جرسون الديسكو الذى يحلم بأن يصبح مطربا معروفا.. وزميلته (عزة) التى تحبه وتحلم بالزواج منه ولكنها فى لحظة ضعف تتخلى عنه.. و(عزيزة) الفتاة الجامعية التى تعمل صباحا فى سوبر ماركت ومساء لاعبة اسطوانات فى الديسكو لتحقق ذاتها.. و(عطية) ساقى الخمور الذى يضطر أن يعمل فى الحرام بدلا من أن تذهب أخته فى سكة الحرام.. و(رغدة) الممثلة الناشئة التى تبحث عن فرصة هى وزميلتها (إيهاب).. و(تامر) الذى تزوج بمن لا يحبها من أجل المال.. و(أمانى) التى تتزوج عرفيا ثم تفاجأ بأنها حامل.. و(دينا) التى تصدم فى والدها عندما تكتشف كذبه وخيانته، و(هشام) الذى يفضل فى الارتباط بحبيبته (ريهام) لضعف إمكانياته المادية.

وهناك أيضا (حشمت) المنتج الثرى الذى يهوى جمع البنات.. و(نرمين) سكرتيرته ومهندسة علاقاته النسائية.. و(علوان) المخرج الذى يهتم بالفلوس قبل الفن.. و(نوار) ملك الاكسسوارات المضروب الذى ينفق على النساء فى الديسكو و(حميدة) مساعده فى عالم الليل والسهر.. و(الحناوى) رجل الأعمال الذى ينسى ابنته فى غمرة اهتمامه بحياته الخاصة.

دعوة للتفاؤل بالمستقبل!

وتنتهى المسرحية إلى أننا نستطيع أن نفعل ماتريد.. وأن نكون غير مانحن عليه ،لو مشينا على قدنا ومحملناش نفسنا أكثر من طاقتها.. لو حبينا بعض ونساعد بعض.. لو اقتنعنا بأن إمكانيات البشر مالهاش حدود.. لو فهمنا غيرنا قد مابنفهم أنفسنا.. لو حكمنا عقلنا وبعدنا عن الغيرة والأهواء.. لو اقتنعنا بأن الحب مصدر القوة مش الضعف والاستسلام.

وتأتى أغنية الختام لتقدم للشباب دعوة صريحة للتفاؤل بالمستقبل:

ياللا نغنى ويعلا غنانا.. دى الأيام كلها سمعانا.. بكره علشانا أجمل جنة.. ولدنيا الجاية دنيانا.

مضمون جيد ولكن!

نص المسرحية للدكتور مدحت أبو بكر.. مضمونه جيد فهو يتعرض لقضايا تهم الشباب مثل الحصول على فرصة لتحقيق الذات.. وانهزام الحب أمام سطوة المال.. وعلاقة الآباء بالأبناء.. والزواج العرفى وغيرها.

إلا أنه كان بحاجة إلى اهتمام برسم الشخصيات وتعميق أبعادها الاجتماعية والنفسية

حتى لاتبدو باهتة ومسطحة خاصة وأنها نماذج سبق أن شاهدناها فى كثير من الأعمال الفنية.. كما أنه كان بحاجة إلى اهتمام بالفعل الدرامى الذى يحرك الأحداث ويخلق الصراع بدلا من الاعتماد على الحكى أو السرد الذى أفقد الموضوع جاذبيته.

نجوم العرض

نهلة سلامة نجمة العرض الأولى.. تتمتع بحضور طاغ.. وخفة ظل ملموسة وأداء متمكن (تمثيلا وغناء ورقصا).

محمد زياد فى أول تجربة له على المسرح يحتاج إلى مزيد من التدريب على الالقاء والتعبير بالأداء التمثيلى والحركة على المسرح.

ناجى سعد وحسن الديب مصدر الاضحاك والبهجة فى العرض.

داليا إبراهيم ووائل على وجهان جديدان لفتا الأنظار من بين الوجوه الجديدة العديدة التى دفع بها المخرج إلى المسرح لأول مرة.. وهناك أيضا تامر سمير وإن كان يحتاج لفرصة أكبر لابراز موهبته الكوميدية.

العناصر الفنية الأخرى

ديكور (حسين العزبى) جميل وجذاب فى مظهره.. متناسق فى ألوانه وتكوينه.. يرسم صورة واقعية للمكان الذى تدور فيه الأحداث بأدق تفصيلاته.

ملابس (شاهسته صقال) جريئة.. لافتة للنظر.. ملائمة لموضوع المسرحية وشخصياتها لكنها تبدو أحيانا (ساخنة) أكثر من اللازم.

كلمات (مجدى كامل) معبرة المعانى وتتكامل مع ألحان (حسين الامام) الرشيقة المتدفقة والشبابية.. صوت (محمد زياد) نقى وحساس لكنه ليس قويا.. وقد أخفق فى تقديمه لأغنية وطنية مثل (بلدى) فى قاعة ديسكو وسط السكارى لأنه كما يقولون (لكل مقام مقال).

استعراضات (عماد سعيد) جميلة ومبهرة تصميما وأداء فى حدود المساحة المتاحة لها على المسرح والتى كان يجب أن تتسع رقعتها لتنفيذ الاستعراضات بشكل أفضل.. والاستعراضات هنا جمالية فقط وليس لها علاقة بالأحداث.

ملاحظات اخراجية

نجح المخرج مدحت الشريف فى استغلال مفردات العرض المسرحى وتوظيفها فى تقديم عرض مسرحى شبابى جيد وراق يخلو من الابتذال.. فيه شيء من الموسيقى وشيء من الغناء وشيء من الاستعراض.. لكنه لايعتمد على أى منها اعتمادا كاملا وهناك بعض الملاحظات على العرض تتلخص فى: ضرورة زيادة جرعة الرقص والاستعراض لاضفاء جو من السخونة والحيوية على العرض.. ولأن الموسيقى والرقص هما الأساس فى ا لديسكو. إعادة النظر فى افتتاحية الفصل الثانى لأنها فاترة جدا وتحتاج إلى استعراض أو موسيقى راقصة.

إلغاء التمثيل فى منطقتى أقصى جانبى المسرح لعدم وضوح الرؤية. الاهتمام بالحركة المسرحية أكثر من ذلك حيث انه فى معظم المشاهد يتبادل الممثلون الحوار وهم جالسون على المناضد أو البار.. مما يخلق نوعا من الرتابة.

بقيت ملحوظة خاصة بالوجوه الجديدة التى يقدمها المخرج فى العرض والتى يبلغ عددها نحو (١٥) وجها جديدا أغلبها لا يملك الموهبة التى تؤهله للوقوف على المسرح أبى الفنون.. لذا كان يجب التدقيق فى اختيارها.. حتى تصل الفرصة إلى مستحقيها.

الفن القومى فى مسرح القرن القادم

عنوان الندوة التى تعقد غدا (الاثنين) فى اتيليه القاهرة فى إطار معرض الفنان زوسر مرزوق (المسرح وآفاق العولمة).. ويشارك فيها محمود الحدينى، بهاء طاهر، فوزية مهران. د. صبرى عبدالعزيز.

وتعقد بعد غد (الأربعاء) ندوة بعنوان (التقنيات المسرحية بين الخصوصية والعالمية) يشارك فيها سعد أردش وسميحة أيوب وألفريد فرج وأشرف عبدالغفور وعز الدين نجيب.

ويختتم المعرض ندواته يوم الجمعة بندوة موضوعها (مسرح القرن القادم سلعة أم رسالة أم ماذا؟) يشارك فيها نور الشريف ود. أحمد عثمان ومحفوظ عبدالرحمن وفتحى العشرى وسيد توفيق.

٩٩/٧/٣١ /ملحق الجمهورية/عدد ١٦٤٧٧

عندما يغرق الشباب في همومه الصغيرة.. ويصرخ ديسكو ياهووووه

د. حسن عطية

ليس سرا أن للمسرح التجارى فى مصر قوانينه الخاصة، التى تحكمه وتضبط حركته، وهى قوانين صاغها هذا المسرح لنفسه خلال سنوات طويلة، بداية منذ نشأته الأولى بقدوم الفرق الشامية للبلاد فى أواسط القرن التاسع عشر، مرورا بتكوين الفرق المصرية ليعقوب صنوع وسلامة حجازى، فيوسف وهبى ونجيب الريحانى والكسار، قبل ومع انشاء الفرقة القومية الحكومية فى منتصف الثلاثينيات من القرن العشرين، ثم ظهور واختفاء فرقة المسرح الحر، مع تعاظم دور فرق وزارتى الثقافة والاعلام فى الستينيات ذات الرسالة التنويرية والمتوجهة لجمهور الشرائح الصغرى من الطبقة المتوسطة، وصولا إلى العودة المتأنية للمسرح التجارى المنافس للمسرح الثقافى بسلع فنية، تحاول بالكوميديا النظيفة مناقشة بعض القضايا التى يناقشها المسرح الآخر، ثم تدريجيا ومع التحول السبعينى فى بنية المجتمع، وظهور السائح العربى كمستهلك سنوى لهذا المسرح التجارى، راح هذا المسرح يبتعد عن الشرائح الاجتماعية الدنيا، ويتوجه نحو طبقة جديدة همها الأول التسلية ومزاجها العام يهفو نحو العبث ومنطقتها فى الحياة هو اللامنطق، ومسرحها يبدأ من أول «ياحلوة ماتلعبيش بالكبريت» وصولا إلى البالللوا والألبندا.

على مدى هذا التاريخ الطويل استطاع هذا المسرح أن يربط نفسه بقوانين السوق، وأن يتعامل مع العرض المسرحى باعتباره سلعة تجارية تخضع لقانون العرض والطلب، من يملك ثمن السلعة يمتلكها ومن يمتلكها هو وحده الذى يحدد مواصفاتها، ومادام الجمهور المستهدف لإستهلاك هذه السلعة هو جمهور ثقافته الكلمة الهازلة والايقاع الراقص والمضمون الملغز، والأفكار المسطحة والهدف الخفى لتشويش الواقع للصعود فى غفلة من المنطق الصحيح، وإحكام السيطرة على كل شىء بما فيها المسرح ذاته، وقد أصبحت (التوليفة) التجارية للمسرح هى النمط السائد فى كل مكان، حتى فى مسارح الهيئة العامة للمسرح والهيئة الهامة لقصور الثقافة، بل وكذلك فى المسرح العمالى والجامعى والشبابى فالتليفزيون، بارك الله فيه، رغم أنه جهاز يتبع الدولة نفس الدولة التى تدفع مليارات الجنيهات لتدعيم التعليم والثقافة الجادة يعمل هذا التليفزيون جاهدا

على تدشين أردأ أنماط المسرح التجارى، ويقدم دوما مسرحيات«العالمة باشا» ، و«حمرى جمرى» ، و«جوز ولوز» ، و«خد الفلوش واجرى» وأشباهها، مؤكدا بذلك على هذا النمط من المسرح المستخف بعقل جمهوره ، وطاردا بتأكيده هذا للعملة الجيدة من السوق، وجعل الجمهور بكافة شرائحه يتوهم أن المسرح عبارة عن رقصة وأغنية ومابينهما كلام زاعق مدغدغ للحواس ومثير للعواطف الزائفة.

المثقف وتوليفة العطار

لأن قوانين المسرح التجارى لافكاك منها، ورأس المال هو الحاكم، والسلعة متفق عليها بين المنتج والمستهلك، فلابد على المبدع المتعامل من أن يخضع لتلك القوانين، مما يخلق عند المبدع المثقف نوعا من الصراع بين ما يؤمن به من أفكار مستنيرة ومايتعامل به من أفكار مغيبة للوعى، بين ما يريد توصيله للجمهور، والجمهور ذاته القادم لاستهلاك سلعة معينة بعد أن تمت تربيته تربية خاطئة، ويؤدى هذا الصراع إما إلى عودة المبدع المثقف محبطا إلى قواعده سالما، مثلما حدث مع الراحل نعمان عاشور، أو قد تؤدى لغرق هذا المبدع المثقف فى بحر العجب التجارى مثلما حدث مع المخرج المنتج جلال الشرقاوى، رغم اصراره على العمل كل عدة سنوات بمسرح الدولة أو ربما نجح المبدع المثقف فى الجمع بين القطبين وتوحيد القطرين وتجاوز آية شيزوفرينا فكرية مثلما يحدث مع المخرج سمير العصفورى، والأمر الآن حادث مع د. مدحت أبو بكر الذى يقدم حاليا أول أعماله الكاملة كمؤلف درامى للمسرح التجارى باسم «ديسكو ياهووه» محاولا طرح هموم الواقع الآنى على خشبة المسرح، ولكن أية هموم تلك التى تسمح قوانين المسرح التجارى بطرحها على جمهوره الباحث عن التسلية برؤية مطرب يغنى وراقصات تتثنى وبضعة مهرجين يغدون على المسرح بافيهات جنسية؟.

حقيقة ذلك هو السؤال الذى ظل يلح علىّ وأنا متوجة إلى مسرح الهوسابير لأشاهد المسرحية (الاستعراضية الغنائية الراقصة) «ديسكو ياهووه» وطوال مشاهدتى للعرض الذى اختار له المؤلف ملهى ليليا يحمل اسم «ديسكو بنانا» ليجرى داخله وقائع مسرحيته، وهى ضربة معلم منذ البداية، فساحة الديسكو تتيح للمخرج أن يحقق أول متطلبات هذا المسرح: الابهار بالصورة المرئية والسمعية، وان عجز مصمم الديكور عن تحقيق ذلك بصورة جمالية، كما يسمح هذا الديسكو للمخرج بفرصة عرض مجموعة من الرقصات دونما حاجة

لتبرير درامي أو منطقي لها، ألسنا في صالة ديسكو؟ كما تتيح صالة الديسكو هذه للمؤلف نفسه إمكانية عرض نماذج متعددة من البشر تدخل للمكان دون استئذان، فهبط على المكان رجل أعمال متلاف وزير نساء، ينتج أفلام المقاولات، ويستغل ذلك في إقامة العلاقات مع مدعيات الفن والباحثات عن الشهرة، ويصطحب معه مخرجا بلا موهبة ليسهل له علاقاته المشبوهة إلى جانب امرأة تشاطره نفس الدور وهناك الخطيبان الباحثان عن شقة الزوجية والقادمان لقضاء سهرة لطيفة تنتهي بمشادة حادة يترك على اثرها الخطيب خطيبته لتسقط بسرعة بيد قناص النساء الثرى الجديد منتج الأفلام وهناك أيضا الفتاة التي تصطحبها صديقتها لهذا الملهى الذي تعمل به قريبة لها فتكتشف تلك الفتاة أن أباها المتردد دوما على الملهى متزوج من غير أمها، كما تكتشف معها أن صديقتها الطالبة حامل من زواج عرفي هرب منها الزوج الصغير بمجرد معرفته بأمر الحمل ثم هناك أيضا تاجر الخردة السكير والذي يتبارى مع المنتج السينمائي في العثور على الفتيات، وكذلك هناك الشاب المخمور لفشله في تجاربه الحياتية الأولى والشاب الذي يعمل جرسونا بالملهى، ويبحث عمن يقدر موهبته الغنائية ويتيح له فرصة الظهور أمام الجماهير، ويتيح للعرض نفسه فرصة لتقديم المطرب الجديدمحمد زياد في أغنيات لا تعلق بالذهن، وفي دراما خفيفة الظل والبناء تود أن تناقش قضايا الشباب ومعاناته اليومية، واستغراقه في هموم ذاتية لاتتعدى أحلام البرجوازي الصغير في البيت الهانئ والشهرة السريعة.

الكل يحلم بالصعود والترقي في ملهى الأوهام هذا، والكل يكشف عن دواخله بشكل مباشر وأن استخدم الخمر كمثير خارجي شهير لكي يزيل الأقنعة من على الأوجه، ويفك عقدة اللسان، ومنح المرء امكانية لالتبير الحر عن أفكاره دون ضوابط اجتماعية مقننة، كما أن وقوع الحدث المسرحي داخل صالة ديسكو، يرتدى فيها الناس بطبيعة المكان أقنعة التخفي المعتادة، فضلا عن سريانه في ليلة واحدة، دون حدوث مفجر حاد كزلزال أو حالة حصار خارجي، أعاق التحول الدرامي للشخصيات وجعل من عملية التعرى لدواخل الشخصيات مسألة صعبة تعتمد على عنصر المفاجأة كما حول كلمات البوح إلى خطاب مباشر، وهو ما جر العرض بأكمله إلى طريق التوليفة التجارية المشار إليها من قبل، طريقة الغناء والرقص والمواعظ الأخلاقية، وان ميز العرض نسبيا بكونه عرضا لمسرحية لاتخجل من مشاهدتها الأسرة، كما تقول اعلانات المسرحية.

مواهب أكاديمية

بسبب هذه التوليفة التجارية، التي صاغها وفق قانون المسرح التجاري المنتج مدحت

الشريف فى أول تجاربه الاخراجية، يصبح من الصعب أن تكشف نهلة سلامة عن أية مقدرة تمثيلية، وإن كشف عن أشياء أخرى يبحث عنها جمهور هذا المسرح، وفشلت الموهبة الشابة داليا إبراهيم فى تقديم إمكانياتها الحقيقية لجمهور لايهمه من المرأة سوى وجودها الجسدى، أما المطرب «محمد زياد» فهو صوت بحاجة إلى دربة وممارية طويلة لكى يمكنه الوقوف على المسرح للغناء بدون أجهزة التسجيل الحديث التى تجعل صوت بائع البطاطا أعذب من صوت عبدالحليم حافظ، وتبقى الطامة الكبرى هى تلك المواهب الأكاديمية، التى تصرف عليها الدولة آلاف الجنيهات لكى تصنع من موهبتها طاقة إبداعية ذات عقل مستنير، داخل معامل المعهد العالى للفنون المسرحية، فنجدها تتهافت على أدوار صغيرة، وتتصارع حول تصغير شأنها لكى تقبل دورا لاقيمة له، وكأن ماتتعلمه طوال سنوات أربع أكاديمية الفنون لاطائل منه، فلا فرق بين طالبة البكالوريوس بقسم التمثيل «شيرين السواح» وأية فتاة أخرى قادمة من مجال الاعلانات أو أى مجال آخر لا أهمية لكون كل من ياسر عزت وياسر فرج ومروة مراد وآخرين يطوفون المكان ليلا، لا أهمية لكونهم طلابا بمعهد الفنون المسرحية يدرسون صباحا الدراما العالمية، ويعرفون الفرق بين منهجى ستانسلافسكى وبريشت، ويدرسون على أيدى متخصصين، وآخرين يعرفون التمثيل من المشاهدة التليفزيونية، ولا أعرف كيف يسمح هؤلاء لأنفسهم باهدار طاقاتهم فى أعمال صغيرة لا تقدمهم جيدا لساحة الفن الحقيقية، ولا أعرف كيف يسمح لهم المعهد الأكاديمى بذلك الاهدار لطاقاتهم الابداعية التى مازالت بعد فى طور التكوين، وهو مايعطل هذه الطاقات عن النمو السوى، ويمنعها من الاستفادة من دراستها الأكاديمية، ويوقع بها فى حالة من الانفصام بين ماتدرسه نهارا وماتؤديه وتقبض عليه بالضرورة إلى مصدر المال، مهما كانت سطحية مايقدمه، ويتحول المعهد الأكاديمى إلى مجرد مانح لشهادات جوفاء تعطى حاملها أحقية الحصول على عضوية نقابة المهن التمثيلية، لكى ينضم إلى جموع المحترفين ولتسقط فى النهاية كل تعاليم المعلمين الكبار، وليبقى بيننا الهبوط والتدنى والشباب الضائع فى فضاءات المسرح التجارى وتواليفه القاتلة.

عدد ٣٣٢ /١٣/٢/١٩٩٩/أخبار النجوم

من مسرحية ديسكو ياهووه

رؤية مسرحية/مختار العزبى

ديسكو يادنيا..
ديسكو

كما قال عميد المسرح العربى الراحل يوسف وهبى فى جملته الشهيرة (وما الدنيا إلامسرح كبير) يقول الدكتور الناقد المسرحى مدحت أبو بكر فى أحدث مسرحياته (ديسكويا هوه) وما الدنيا إلا ديسكو كبير ففى الديسكو تجتمع كل أشكال الأنماط البشرية المعاصرة التى تعبر عن مشاكل المجتمع والإنسان وتشرح فى صورة مصغرة مايعترى تلك الأنماط من أزمات نفسية وسلوكية نتيجة لمعاناته اليومية مع مشاكله التى أصبحت مزمنة وأصبحت أيضا سمة من سمات العصر..

واجتماع أنماط إنسانية مختلفة له مردود اجتماعى كشكل من أشكال المسرح يلجأ إليه المؤلف ليرسم به صورة اجتماعية وسياسية واقتصادية للمجتمع الذى نعيش فيه وقد لجأ إليه كتاب المسرح العالمى الحديث بدءاً بابسن وحتى الآن مع اختلاف اجتماع تلك الأنماط من مكان لمكان فهناك الفندق مثلا أو الحفلات الكبيرة أو التنكرية وهناك مكان العمل أو العمارة الواحدة وهناك الكباريه وحتى الأتوبيس والأسانسير كان لهما حظ فى هذا الشكل، والدكتور مدحت فى ديسكويا هوه اختار الديسكو وهو أقرب الإشكال مضمونا إلى الكباريه الذى اشتهر فى أفلام الأربعينات والخمسينات وفى عدد لابأس به من المسرحيات وفيه جمع أنماطه البشرية والاجتماعية ومنها شباب الفنانين الحقيقيين الذين يملكون موهبة أصيلة ولا يجدون فرصتهم وسط الكم الكبير من الفن الزائف الذى يحيط بهما أيضا نرى فى الديسكو الحب العفيف الطاهر وكيف يباع ويضيع وسط المادية وتحت سيطرتها.. أيضا نجد عددا لا بأس به من مشاكل الشباب خاصة مشكلة الزواج العرفى ومشكلة زواج الأب بزوجة أخرى وما يسببه ذلك من أزمات نفسية للأبناء أيضا مشكلة الفن ومنتجيه من مدعين ومتاجرين.. ومشاكل أخرى كثيرة.. وبالرغم من أن هذا الكم يناقش كل تلك المشاكل وهو هدف جميل ومطلوب لأن كثرتها هزت البناء الدرامى للمسرحية وجعلته ينطبق عليه المثل الشعبى القائل (صاحب بالين كداب.. وصاحب

ثلاثة منافق) فما بالنا والمسرحية ومؤلفها (بحسن نية) يتعرض لأكثر من (بالين أوثلاثة) إن تعدد المشاكل شتت فكر المؤلف وأكثر من ثرثرة الحوار وضاع معها تركيز المشاهد وكان الأحرى بالدكتور مدحت أن يكتفى ويركز على موضوع واحد يحقق من خلاله قوة في البناء الدرامى وتكثيفا فى الحوار ولكن هذا لم يمنع من أنه استطاع أن يخلق عدد إلا بأس به من المشاهد الكوميدية والتى فجرت ضحكا حقيقيا على المسرح وشدت المتفرج وعرضته عن تشتته وجريه وراء المشاكل المتلاحقة التى تتابعت أمامه، أيضا نجح المؤلف فى رسمة الدقيق لشخصيتى الصراع الرئيسى فى المسرحية وهما شخصية الفنان الأصيل صاحب الفرصة الضائعة والتى لعبها المطرب محمود زياد ومحبوبه بطموح لدرجة الجنون ولعبتها نهلة سلامة، وأهم ما كان ينقص ديسكويا هووه لتوصيل المعنى الدرامى منها ووضعها فى شكل مبيهرهما عاملان أولهما نجومية أبطالها وبطلاتها بالرغم من خفة ظل وتمكن العديد من أبطال العرض فإن الأسماء فى المسرح هى دائما ماتكون أولى خطوات المشاهد ليرى العرض المسرحى.

وإذا كانت نهلة سلامة هى أبرز أبطال العرض فإن محمد زياد اجتهد ولكنه وقع فى سلبيات التجربة الأولى وأعهمهما عدم إحساسه الكامل بالشخصية فأدى دوره من باب أنه مطرب فقط وليس ممثلا، أما حسن الديب وبسام رجب فبرغم تجاربهما العديدة السابقة فإنهما انحصرا داخل نمطين محدودين لم يتمكنا من خلالهما تفجير كل طاقاتهما.. أما العامل الثانى فى اهتزاز العمل فكان الإخراج الذى قام به منتج المسرحية مدحت الشريف الذى جاء مفسراً بشكل حرفى للنص المسرحى وأفتقد إلى الرؤية الإخراحية الخاصة به وبالتالى لم يحاول أن يقدم إبداعا يوازى النص واكتفى أيضا بتحريك الممثلين مجرد حركة والسلام لم يراع فيها البعد الجمالى لتشكيلاتها وكذلك جاءت إضاءته ولكن فى معرض أنها تجربته الأولى فى الإخراج المسرحى فهى لابأس بها.

وأخيرا فإن ديسكويا هووه عمل جيد ينقصه قليل من(الملح والفلفل) إذا جاء التعبير ليكون أكثر إبهارا وجذبا المشاهدين والنقاد.

العدد ١١٦٦/٢٨/٢/١٩٩٩/أكتوبر

«لعبة الست» .. تنادي جماهير المسرح الهاربة

● محمد صبحي وسيمون في لقطة من «لعبة الست» التي تغري جماهير المسرح بالعودة إليه

وسط الظلام المسرحى السائد يأتى محمد صبحى وبدلا من أن يلعن الظلام يقدم مهرجان المسرح للجميع كشمعة تضىء الظلام ليعيد للمسرح جماهيره الهاربة من ثقل ظل وادعاء المسرح الحكومى ونار أسعار وعرى المسرح الخاص، وبذلك يذكرنا جميعا أن الفنان الحقيقى ـ وليس الموظف ولو كان وزيرا للثقافة ـ هو القادر على صنع المستحيل..

كما أن مهرجان محمد صبحيى قد اشتمل لأول مرة على خطة عمل لمدة مسرحيات معروفة مقدما بالاسم سيتم تقديمها خلال فترة زمنية محددة بينما الحكومة وهيئة مسرحها الرسمى أصبحت عاجزة عن تقديم خطة لعروض فرقها ولو لموسم واحد!! وهذا يؤكد من جديد غياب الخطة والمنهج فى المسرح الحكومى الرسمى الذى نصرف عليه الملايين سنويا دون جدوى أو.. مسرح!!

وحتى يؤكد صبحى أهمية مهرجانه المسرحى بدأه بعرض مسرحية «لعبة الست» المعدة عن فيلم نجيب الريحانى المعد بدوره عن مسرحية حكاية كل يوم..

تأكد محمد صبحى من فوزه فى هذا التحدى عندما تعمد تقديم الجانب الانسانى لابطاله فى جو الاربعينات دون أى ادعاء لابعاد فلسفية أو اسقاط سياسى أو وعظ اجتماعى وانما يقدم فقط حالة انسانية تتغير فيها مصائر الشخصيات وهذا ليس مهما فى حد ذاته فالأهم هو اثر هذا التغيير بهدف تأكيد القيمة الانسانية والسلوكية النبيلة التى ستبقى مابقى الانسان رغم كل المتغيرات التى تحيط بنا، وهو مانجح فيه من قبل نجيب الرجانى ويعود محمد صبحى اليوم ليذكرنا بأهميته من خلال «لعبة الست».. ولعل نجاح محمد صبحى يدفعنا للمطالبة باعادة تقديم تراث الريحانى مادام البعد الانسانى فيها مازال يجد الجماهير التى تسعى خلفه بدليل الجماهير المتدفقة على مسرح محمد صبحى خاصة وأن مسرحية «لعبة الست» لاتضم مشهدا واحدا خارجا أو لفظا يخدش الحياء أو يفسد الذوق وهو ما يؤكد فساد مقولة «الجمهور عاوز كده».

فى مسرحية «لعبة الست» استطاع بطلها ومخرجها محمد صبحى استغلال عناصر العرض بصورة بالغة البساطة والتنظيم المدرك لتأثير كل عنصر.. فالصراع الدرامى معروف مقدما مابين لعبة وآسرتها وبطلنا الشعبى النقى الذى يلقى مالا يستحق رغم أمانته وأخلاقة وشهامته..

ومن ناحية اخرى فأن امتزاج الخلفية المرئية بديكور سمير احمد وملابس واضاءة محمد صبحى قد ساعد فى خلق الصورة البصرية والجمالية المعبرة عن الفترة الزمنية التى تدور فيها احداث المسرحية وأيضا تجسيد الحالة الاجتماعية والوجدانية للشخصية الدرامية دون تزييف المظهر الخارجى حتى يظهر البطل أو البطلة فى اجمل وأعلى الملابس حتى ولو كان فقيرا معدما وبذلك تحقق نوع من الصدق الفنى الذى افتقدناه طويلا فى مسرحنا.

وحتى يضمن صبحى ضحكات الصالة لم يعتمد فقط على المقاوقة الكامنة فى الموقف الدرامى وسوء الفهم بل لجأ أيضا إلى استغلال التناقض الشكلى فى أجساد الراقصات والتكرار اللفظى والحركى فى أدائه وأداء المجموعة المتميزة من الممثلين وعلى رأسهم شعبان حسين ومحمود ابو زيد وخليل مرسى ومجدى صبحى وعبد الله مشرف وأمل إبراهيم وأيضا أركان فؤاد المطرب الذى ظهر كممثل لأول مرة مع الاكتشاف المسرحى الجديد سيمون التى سيكسبها مسرح محمد صبحى عمرا فنيا طويلا.

تبقى الاشارة إلى خضوع محمد صبحى للعادة السيئة السائدة فى مسارحنا وهى الاستعانة بالرقصات المقحمة على المسرحية دون أن تكون لها أية وظيفة فنية أو جمالية أكثر من اتباع عادة مسرحية سيئة من الجدير التخلص منها..

بأختصار..أنه مسرح يبشر بمهرجان قادر على اعادة الاتزان لمسرحنا المهتز بين اسفاف المسرح الخاص وظلام المسرح الرسمى..

د. حمد الجابرى

لعبة الست

كوميديا لن يتبرأ منها مسرح التليفزيون

نبيل بدران

لو أن مسرحية (لعبة الست) كانت أولى المسرحيات التى سجلها وقدمها مسرح التليفريون لتجنب كل الانتقادات شديدة اللهجة التى واجهته ولاحقته بسبب سوء اختياره

للنصوص التى عاد بها بعد طول توقف واحتجاب. لدرجة أن كثيرين اعتبروا إعادة إنتاجها وعرضها نوعا من تبديد للمال العام.. ولدرجة أن مسرح التليفزيون ذاته تردد فى تصوير إحدى هذه المسرحيات بسبب تدنى مستواها الفنى والفكرى. لكن يبدو أن مسرحية (لعبة الست) ستكون بداية التصحيح للعلاقة بين مسرح التليفزيون وبين المنتجين الراغبين فى التعاون معه من اجل تقديم مسرحيات لاتخجل منها كل اسرة مصرية. وهذه هى الاسبا ب السبب الاول أن مسرحية (لعبة الست) لم يتم إنتاجها بنظام (المنتج المنفذ) الذى يتقاضى المنتج بموجبه من مسرح التليفزيون أو بالتحديد من شركة القاهرة للصوتيات والمرئيات مبلغا يتراوح مابين ٦٥٠ ألف جنيه و٨٥٠ ألف جنيه

- ولأن أى منتج منفذ لا يمارس هذه المهمة بدافع الحب الخالص المثالى للفن المسرحى المنزه عن كل الأغراض المادية - ولأن أى منتج منفذ يهفو ويرغب فى توفير مبلغ لا بأس به (كبدل مواصلات) يزيد احيانا على المائة ألف جنيه فإنه لايدقق كثيرا فى الاختيارت والاشتراطات خاصة إذا ماتصاعد الحلم إلى درجة توفير مائتى ألف بدلا من مائة ألف. ولن يتحقق ذلك إلا باختيار نصوص لا يلزمها عدد وافر من النجوم.. يكفى نجم واحد شهير أو إثنان على أكثر تقدير. ويستحسن أن تكون شخصياتها محدودة معدودة .

وقليلة الانتقالات المكانية والزمانية حتى تتوالى احداثها ومواقفها من خلال

ديكور واحد مركب ثابت.. وألا تكون ملابسها مكلفة.. والافضل أن تخلو من المشاهد الغنائية والاستعراضية.. وسيتحقق ذلك كله على حساب المستوى الفنى المنشود لكن عرض (لعبة الست) نجا من حسابات التوفير.. ونظام المنتج المنفذ.. فقدم العرض كما ينبغى أن يكون.. وبصيغة تعامل اخرى مختلفة وليت هذه التجربة تعمم فى المرات القادمة بعيدا عن سلبيات ومزالق ونواقص نظام المنج المنفذ.

● السبب الثانى - (اختيار النص المنا-ب)

بذكاء الرجوع إلى ثراث بديع خيرى ونجيب الريحانى صحيح أن أغلب مسرحياتهما مقتبسة.. لكنه القتباس الذى كادينسينا المصادر الاصلية ببراعة تقريب النصرص الاجنبية إلى واقع مجتمعنا المصرى لنرى شخصيات مصرية صميمة فى إطار الكوميديا الاجتماعية ذات الهدف الاخلاقى حيث الصراع عادة حول المال.. بين من يملكون كل

شيء.. ومن لايمتلكون غير شرفهم وضمائرهم الحية.. وفي مواجهة التحولات والمتغيرات التي تزلزل القيم . مع تزايد سطوة القيم المادية التي صارت تأثيراتها اقوى في التسعينيات فالتواصل بين النص القديم والواقع الجديد مازال حيا ومستمرا والامر لا يتطلب اكثر من رؤية جديدة وذلك هو التعامل الواعي مع التراث الذي يجب الا نستعيده بشكل متحفي. فقد حرص اعداد مهدي يوسف ومحمد صبحي للنص القديم على تأكيد الاجواء والظروف المحيطة بالشخصيات كضغوط فولاذية خانقة تهدر اجمل المشاعر والقيم وتشوه الفضائل البشرية ـ حرص النص المعدل على اجواء الحرب العالمية الثانية.. وغارات هتلر.. حيث تدوي صفارات الانذار في الفصلين الاول والثاني.. وتظهر اشارات وبدايات التمهيد للإستيطان اليهودي في فلسطين ـ فرغم أن (إيزاك) اليهودي المقيم في مصر متوافق مع الحياة فيها ناعما بالتسامح دون شعور بالعزلة وبالإضطهاد إلا أنه يتعرض في النص والعرض الجديدين لضغوط جماعية يهودية تحاول استمالته وتحريضه على الهجرة إلى فلسطين وفي نهاية المسرحية يستجيب لتلك النداءات العنصرية تاركا محله الشهير امانه في يدي وضمير (حسن ابو طبق) حتى يعود لو فشلت تجربه الإستيطان في فلسطين لدرجه أن إيزاك يتنبأ كيهودي بحالة الكراهية التي ستسود بعد خمسين عاما ناكرة لتسامح المصريين، الذي عاش تحت مظلته ـ يترك إيزاك محله لحسن الأمين كمعادل للكنز الذي كان يظهر مع نهايات العديد من مسرحيات الريحاني وبديع خيري كامتحان للنفس البشرية وكمكافأة ايضا للانسان الطيب الذي عاني طويلا للمحافظة على قيمة ومبادئه ـ لتتجدد كما حدث دائما في مسرحيات الريحاني وبديع خيري حيرة الإنسان وتأرجحه بين الفقر والثراء ـ لكننا نجد في مسرحية (لعبة الست) ثلاثة انواع من الإغراءت إغراء المال.. وإغراء الشهره.. وإغراء المنصب وعلى الإنسان أن يختار.. وحرية الإنسان في اختياره ـ وهذا الهدف العام للعرض (حرية الإختيار) تنبهنا إليه كلمت خيري فؤاد في الأغنية الأفتتاحيه للعرض ـ كمذكرة تفسيرية وكان الأفضل الإكتفاء بتأكيده في الأغنية الختامية كمحصلة نهائية لحسم التردد والتغلب على الضعف البشري بعد اختيار حسن ابو طبق وتفضيله للحب الصادق على كل شيء ـ ولو أن الفتاة الفقيرة (لعبة) لم تضعف أمام سحر أضواء السينما ولو أنها رفضت الإنسياق وراء محاولات إستغلال المنتج الخواجة (كرياكو) لقلنا إنها تعبير رمزي أو شخصية معادلة للوطن ذاته ـ مصر المحتفظة بكرامتها وبارادتها بعيدا عن الصراع بين الإنجليز والألمان

والتى ترفض أن تكون لعبة الطرفين المتناحرين ـ لكن الحقيقة أن الشابة الحسناء (لعبة) كانت بالفعل لعبة فى أيدى الجميع ـ الأهل.. والدها نفخو.. ووالدتها سنية جنح.. وبلاليكا.. والمخرج قرداحى.. والمنتج كرياكو.. والمليونير وجيه الشابورى ـ ولم ينقذها فى النهاية غير المحب الصادق (حسن أبو طبق) بعد أن انضم لقائمة الأثرياء.

وبعد أن وجد الحل لمشاكل الفقر المستعصية وعلى يد من؟ اليهودى ايزاك. ولذلك يصعب القول بأن حرية الوطن هى المحور الأساسى للعرض ـ فهذا تفسير تعسفى مفروض على النص والعرض بشكل مسبق ـ يقتنع المتفرج فقط بأن الرؤية الجديدة للنص وللعرض تبلورت أساسا فى تأكيد الدعوة المنظمة للاستيطان اليهودى فلسطين ـ وفى تأكيد أجواء الحرب العالمية الثانية والصراع بين الأنجليز والألمان.. وفى تأكيد الحرية الفرديه التى بدونها لا تكتمل للأنسان السعادة.

● السبب الثالث ـ (الضحك الراقى للجميع) النص الأصلى أقرب لطبيعة العروض التراجيكوميدية لكن المخرج محمد صبحى ضاعف بالكلمة وبالحركة من إمكانيات التعبير الكوميدى دون الإعتماد على وسائل الإضحاك المستهلكة والمستهجنة المسيئة للذوق العام ـ محققا أعلى معدلات ومستويات الإضحاك كما لم تحققه عروض كوميديا عديدة اختفت سريعا من فوق المنصات المسرحية بسبب قلة الإيرادات وإنصراف الجمهور الذى اجتذبته وأعادته (لعبة الست) ـ وبالتأكيد فإن أحد العوامل المساعدة على هذا الإقبال الجماهيرى الملحوظ ـ خفض أسعار التذاكر تنفيذا للشعار الذى رفعه محمد صبحى (المسرح للجميع)

●السبب الرابع (الفرجة المدهشة) التى تحقق من المشهد الإفتتاحى الأول متواصلة من خلال سرعة تتابع المشاهد رغم تعدد الأمكنة وتباعدها الغرفة البائسة التى يعيش فيها حسن أبو طبق.. والشارع التجارى.. ،محل إيزاك اليهودى.. وأماكن تصوير الفيلم السينمائى فى مصر ولبنان ـ وتتجلى براعة مصمم الديكور د/سمير أحمد الذى يشعرنا بأننا نشاهد فيلما سينمائيا ـ وكأننا ندخل إلى تلك الأماكن من خلال عين الكاميرا ـ خاصة أن الكاميرا السينمائية التى تصور فيلم (حكاية كل يوم) تربط بين مشاهد العرض ـ وتظهر فى المشهد الإفتتاحى وفى المشهد الختامى بتوظيف جمالى وتعبيرى بالغ الإتقان والإبهار.. ويظهر لنا مصمم الديكور د/ سيمر أحمد الشارع الذى به محل ايزاك ـ وفى

المشهد التالى مباشرة نرى المحل ذاته من الداخل بعمقه وبإتساعه.. ويكرر المنظر الخارجى ثم المنظر الداخلى أكثر من مرة مكملا حالة الإنبهار التى تصاحب الإنتقال السهل من الخارج إلى الداخل ـ وبالعكس ـ وإستعان د/ سمير أحمد بالخلفيات المرسومة ذات التأثيرات الجمالية المساهمة فى إستكمال المتعة البصرية التى شاركت فى تحقيقها استعراضات كريم التونسى.. مع تناسق وتجانس ألوان الملابس فى عرض متميز يضيفه محمد صبحى إلى عروض (الهمجى) و (الزيارة) و (ماما أمريكا) التى تشهد على أنه ليس مجرد مخرج منفذ يعرف كيف يوظف بإتقان وسائل التعبير المسرحى.. بل هو مخرج غير تقليدى صاحب رؤية إبداعية يضفى من روحه وفكره على النص الذى يخرجه ـ أننا نتكلم كثيرا عن نجم الكوميديا الراقية محمد صبحى دون أن نتوقف طويلا أمام محمد صبحى المخرج ـ ودون أن نعترف بأنه صار بالفعل واحدا من أهم مخرجى المسرح عندنا.

وحسنا فعل الممثل محمد صبحى عندما لم يقلد طريقة أداء نجيب الريحانى ـ بل أهتم أساسا بالشخصية التى أداها نجيب الريحانى (حسن أبو طبق) معبرا بصدق عن طيبته وبراءته وبؤسه.. وعن تعلقه بالحب الصادق.. بالأداء الذى يتوافق مع فهمه للشخصية ذاتها ـ وكانت جرأة منه أن يقدم ممثلة قليلة الخبرة مثل سيمون فى دور البطولة ـ وليست واردة المقارنة بين تحية كاريوكا وبين سيمون ـ فالإختلاف صار واضحا بين الشخصية فى الفيلم والشخصية فى المسرحية المعدلة التى صارت فيها (لعبة) شابة فى العشرين وربما أقل.. وصارت أقرب إلى المطربة.. فعبرت عن مشاعرها وأحلامها بالغناء وليس بالرقص بل وشاركها الغناء فى مشاهد الفيلم المليونير وجيه الشابورى الذى اختار لتجسيد شخصيته المطرب أركان فؤاد فكانت المفاجأة الثانية المفرحة بتوافقه مع طبيعة الشخصية اللبنانية فأدهش الكثيرين بحضوره اللافت مثلما أدهشت سيمون الكثيرين بثباتها.. وبباسطة أدائها.. مثيرة الضحكات وكأنها كوميديانة قديمه ـ أن دور سيمون فى هذا العرض يرشحها لأن تكون بطلة لكوميديانات استعراضية قادمة.. ويكتمل التميز فى الأداء التمثيلى من خلال خبرة وتجربة هذه المجموعة المتفاهمه المتناغمة التى تعودت العمل مع المخرج محمد صبحى ـ شعبان حسين.. وعبد الله مشرف بقدرتهما الفائقة على التنويع والتشكيل فى الأداء وتجسيد كافة الأدوار المتباينة ـ ومجدى صبحى فى دور

مختلف (المنتج كرياكو) - وخليل مرسى الذى أفاد بخبرته وبتمكنه دور إيزاك.. وفى حدود دور الأب (نفخو) جسد محمدود أبو زيد الشخصية بدرجة الإقناع المطلوبة - ولا يعيب الفنانة أمل إبراهيم سوى مشاركتها للجمهور فى الضحك على (افيهات) زملائها الممثلين.. وتلفت الإنتباه بأدائها الواثق عبير فاروق.. ولا ينسى المشاهدون ممثل دور مساعد المخرج محمد رضوان بخفة ظله وقوة حضوره - ولا ينسون أيضا ألحان حسن أبو السعود المتوافقة تماما مع طبيعة العرض الكوميدى - فكانت من العناصر الأساسية لنجاحه.

ودون مبالغة - فإن مسرحية (لعبة الست) هى العودة الحقيقية لمسرح التليفزيون - أوهى المسرحية التى كان واجبا أن يعلن من خلالها مسرح التليفزيون عن عودته فعلى الأقل كانت ستعفيه من الحرج الذى ورطته وأوقعته فيه عروض مؤسفة تم إنتاجها بطريق الخطأ!.

أخبار النجوم/ ١٠/ ١٠/ ١٩٩٨/ عدد ٣١٤

لعبة الست
وعلامة الجودة

عمرو دوارة

عالم المسرح عالم ساحر، يحلق بالمشاهد إلى دنيا الخيال، ولكنه أيضا لا يفصله عن واقعه، عالم لا تحده حدود جغرافية أو زمنية، ولكنه وبمهارة المبدعين المشاركة فى أعماله ينتقل بالمشاهد شرقا وغربا، شمالا وجنوبا، ويعود إلى الماضى لينطلق منه إلى الحاضر ويلقى بظلاله أيضا على المستقبل.

عالم فريد لا يملك إمكانيات المنافسة مع السينما وباقى القنوات الفنية الحديثة، ولكنه وبما يحققه من حميمية مع المتلقى «المشاهد» وبما يملكه من أشكال وقوالب، وتقنيات حديثه يستطيع أن يصمد أمام المنافسة، بل ويتفوق فيها بما يطرحه من قضايا آنية، خاصة وأنه يستفيد من ذلك الإتفاق الضمنى بينه وبين المشاهدين الذين يدركون جيدا أبعاد اللعبة المسرحية، وقدرة تلك الخشبة السحرية والمبدعين بها على تحقيق كل من

المتعة والفكر إننى بالطبع أتحدث هنا عن المسرح الحقيقى، مسرح الجميع مستبعدا جميع أشكال الملاهى الليلية وحفلات المنوعات.. ومؤكدا أهمية المساندة، والتشجيع والتأييد لكل التجارب الجادة وفى مقدمتها إبداعات الفنان الأصيل «محمد صبحى» الذى أصبح بعروضه المتتالية بمثل علامة من علامات الجودة بمسرحنا المصرى.

تراث الريحانى وأزمة النقد.

تصدى الفنان «محمد صبحى» فى مشروعه الضخم «المسرح للجميع» إلى إعادة تقديم بعض عيون تراثنا المسرحى المحلى، وكذلك تقديم بعض النصوص العالمية المتميزة، وهى بلاشك مهمة صعبة وشاقة، وهى فى جوهرها ليست من مهام الفرق الخاصة، حيث كان من الأجدار أن تقوم بها مسارح الدولة بما تمتلك من إمكانات وقدرات، ولكنه فى النهاية قدر الفنانين المسرحيين الشرفاء فى مواجهة سيطرة أنصاف الموهبين، وبيروقراطية الموظفين، ومجاملات المحاسيب،وتصفية الحسابات مع المبدعين!!

وإعادة تقديم العروض لا تعنى بالضرورة تقديمها كما دون إجراء أى تعديل، حيث يتشكل العرض المسرحى بضروريات الزمان والمكان، ومدى القدرة فى التواصل مع الجمهور، وبالتالى فإنه يجوز بالطبع إجراء بعض التعديلات (سواء بالحذف أو بالإضافة) للحفاظ على الإيقاع، ولتحقيق الرؤية الإخراجية الجديدة التى من المفترض أن تضيف تفسيرا جديدا يتناسب مع الواقع المعاصر، لذلك فإنه عند التصدى لإعادة تقديم هذه العروض يجب إن يبتعد فورا أنصاف الموهبين والمبدتئين، الذين قد يعملون على تشويه أعمال كبار الكتاب، ولهولاء جميعا أوجه النصيحة بضرورة متابعة تجربة الفنان الموهوب محمد صبحى، ودراسة كيفية اختياره للنصوص المناسبة، وكيفية تحقيقه لرؤيته الإخراجية التى تضيف إلى النص ولا تنتقض منه أو تشويه، بل على العكس كثيرا ما تقوم بإثرائه بإضاءة مناطق جديدة كانت غائبة عن الجميع.

لقد اختار «محمد صبحى» أن يبدأ تجربته هذه بنص «لعبة الست» لبديع خيرى، ونجيب الريحانى، وهو اختيار موفق بلا شك، لأنه حينما يختار نصالإعادة تقديمه لايبحث لنفسه عن دور جيد يبرع فى تجسيده، ولكنه يختار نصا يسمح بتقديم إبداعات فنية لجميع الفنانين المشاركين معه، وبالدرجة الأولى يسمح له بتقديم رؤية فنية جديدة، ومن هنا تنشأ إشكالية نقدية هامة وهى مدى إمكانية عقد المقارنات بين كل من

العرضين، أو بين الممثلين المشاركين فى كل منهما، لقد حزنت حقا حينما عقد أحدهم مقارنة بين أداء كل من عبد الفتاح القصرى، و «مارى منيب» فى فيلم «لعبة الست» مع أداء «محمد أبو زيد»، و «أمل إبراهيم» فى العرض الجديد، وذلك نظرا لاستحالة تقييم أداء فنان بع.يدا عن العمل الفنى كوحدة متكاملة، حيث يتكامل الأداء التمثيلى مع باقى مفردات

العرض فى تحقيق رؤية شاملة، وهى كما اتفقنا تختلف الزمان والمكان أجدر مثلا عقد المقارنات بين مدى نجاح كل عرض فى تحقيق المتعة والفكر للمشاهد واحترام عقله. إن «محمد صبحى» وهو يغامر بتقديم دور من أفضل أدوار «الريحانى» لم يفكر بالطبع فى تقليده أو التشبيه به أو تقديم مستنسخ جديد منه - وإلا فقد كان يكفى إعادة تقديم الفيلم - ولكنه قدم لنا عملا فنيا راقيا، جديرا بالمشاهدة والتقييم، خاصة مع هذا الإعداد الجيد الذى شارك فيه مع المؤلف المسرحى مهدى يوسف.

«لعبة الست» والحرية

مسرحية «لعبة الست» كتبها «نجيب الريحانى» و «بديع خيرى» عام ١٩٤٠ بعنوان «حكاية كل يوم» ثم قدماها فى السينما من إخراج ولى الدين سامح عام ١٩٤٦ بعنوان «لعبة الست» والعرض الذى قدمه «محمد صبحى» لنا لا يختلف فى إطاره العام وأحداثة الدرامية التفصيلية عن العرض الأول، ولكنه بذكاء، شديد مع المعد أستطاعا أن يؤكد على بعض الأحداث الهامشية ويجعلاها فى مقدمة الأحداث بدلا من تواجدها فى خلفية الهيكل البنائى، فلم تعد التيمة الأساسية (الموضوع المحورى) هو ضربة الحظ التى تبتسم أحيانا مصادفة لمن يحصل على هذه لعملة السيئة (القرش البرانى)، ولم تعد القضية هى قضية تلك المرأة التى اجتذبتها أضواء السينما فتنكرت لحبها وزوجها، كاستجابة لرغبة أهلها ولكن أصبح هناك العديد من الموضوعات التى تثار وتتفجر مثل قضية الحرية وأهمية أن يحيا الإنسان حرا بعيدا عن شهواته وأطماعه، لأن كل المغريات مثل المال والشهرة والنفوذ وحتى الحب تفقد والشهرة والنفوذ وحتى الحب تفقد قيمتها إذا أصبح الإنسان عبدا ذليلا لها، كذلك قضية الوطنية التى لا تتجزأ ولا يمكن أن تقبل وجود أى مستعمر (سواء إنجليزى أو المانى) وبخلاف الكثير من الإسقاطات العصرية على مدى إنتشار الفساد والرشوة والوساطة والمحسوبية نجد أن هناك تأكيدا مهما على قضية من أهم القضايا المعاصرة وهى قضية الصراع العربى الصهيونى وذلك من خلال إلقاء الضوء

على كيفية إجبار المواطنين اليهود المسالمين للسفر إلى أراضى فلسطين المحتلة لتكوين دولة إسرائيل وذلك من خلال ضغوط العصابات الصهيونية التى استخدمت كافة الوسائل للضغط على الخواجة (إيزاك) المحب لمصر التى تربى فيها وشعبها الذى منحة الأمان.

وتتجلى براعة الرؤية الإخراجية «لمحمد صبحى» فى تقديم كل هذه الأفكار السياسية من خلال قالب كوميدى ساخر بفجر الضحكات بل قد يميل إلى كوميديا الفارس أحيانا بإستخدام كل مشهيات القطاع الخاص من غناء واستعراضات وجمل كوميدية ساخرة (إفيهات) وسخرية من بعض الأنماط البشرية الغربية والقيام ببعض الحركات البهلوانية المضحكة ولكن بالطبع بلا ابتذال أو إسفاف وذلك بهدف تحقيق الجماهيرية وتوصل تلك الأفكار المهمة إلى أكبر عدد من الجمهور المسرحى وهى معادلة صعبة بل وشاقة بالطبع، ينجح «محمد صبحى» فى تحقيقها بإبداعه الفنى، وقدراته المتميزةوحساباته الدقيقة، وقيادته الحاسمة ونظامه الصارم فى البروفات وأثناء تقديم العروض وقد ساهم فى تحقيق هذا النجاح بلا شك مجموعة متألقة من المبدعى، فى مقدمتهم: د. سمير أحمدمصمم الديكورات الذى نجح فى تحقيق سرعة التغيير للمشاهد المختلفة مع تحقيق رؤية بصرية ممتعة - وخاصة فى المنظر الخارجى للقصر، ومنظر الخارجى لمحل إيزاك - وأيضا كل من خيرى فؤاد مؤلف الأغانى، والملحن حسن أبو السعود حيث شاركت الأغانى المعبرة والموسيقى الجميلة فى تحقيق متعة سمعية بالإضافة إلى تأكيد على كثير من المعانى هذا وقد قام بتصميم الإستعرضات كريم التونسى الذى بالرغم من وجودة تصميماته لا نستطيع أن نضيفها إلى رصيده الفنى أو إلى النقاط المضيئة بالعرض.

الممثلون نجوم العرض:

سيمن مكسب حقيقى للمسرح وللفن بصفة عامة، فهى فنانة شاملة ترقص وتغنى وتمثل قدمت شخصية (لعبة) بحضورها المحبب وقدراتها الفنية، فكانت كعادتها متألقة ولكنها فاجأتنا بتلك الموهبة الكوميدية التى تضعها مع كبار نجمات الكوميديا وتضيف لرصيدها الفنى الكثير.

خليل مرسى: استطاع بخبراته والتزامه الفنى تحقيق الإندماج الفورى مع منظومة «صبحى» المسرحية وقدم دور (الخواجه اليهودى إيزاك) - وهو دور جديد بالنسبة له - بصورة إنسانية راقية وبإقتدار فنى يحسب له.

شعبان حسين: جسد لنا فى العرض شخصية (بلاليكا) ابن خالة «لعبة» المستغل والمطرب الفاشل فقدمها بصورة كاريكاتيرية محببة، ونجح فى تفجير الضحكات بأدائه الساخر وحركاته الكوميدية مما يبت أنه ممثل موهوب ينجح فى تجسيد مختلف الشخصيات.

محمود أبو زيد: ممثل قدير ينجح فى توظيف قدراته الفنية لتقديم أنماط مختلفة، وهو فى هذا العرض يجسد لنا شخصية والد «لعبة» عازف القانون الإنتهازى المستغل فينجح فى توظيف الإيماءة والإشارة لتفجير الضحكات بلا إفتعال أو إبتذال.

أمل إبراهيم: فنانه صادقة تبحث دائما عن دور جيد وفرصة حقيقة وقد وجدت فرصتها فى دور المطربة العالمة (سنية جنح) والدة لعبة فكونت مع محمود أبو زيد وشعبان حسين ثلاثيا كوميديا راقيا، ويحسب لها عدم المبالغة فى أداء، الدور خاصة وأن طبيعة الدور تسمح بالغناء والرقص والمبالغة أيضا.

أركان فؤاد: يؤكد فى أول أدواره المسرحية تمتعه بحضور مسرحى، وتلقائية محببة، وهو بلا شك يمتلك صوتا من أجمل الأصوات العربية وقد ساهم فى إثراء العرض بأغانية الجميلة.

مجدى صبحى: قدم لنا فى هذا العرض دورا جديدا يختلف عن كل أدواره السابقة، حيث جسد لنا شخصية المنتج السينمائى الأجنبى (الخواجه) واستطاع أن يؤكد لنا موهبته الكوميديه التى تعتمد على التلقائية وبساطة الإداء بلاافتعال مما يفتح أمامه آفاقا لأدوار جديدة تختلف تماما عن أدواره المتميزة بالمسلسلات التليفزيونية.

عبد الله مشرف: أصبح من العلامات المضيئة بفرقة «محمد صبحى» حيث ينتظر الجمهور قفشاته وأدائه الساخر وقدرته على تفجير الكوميديا، وقد نجح فى تقديم شخصية المخرج السينمائى «قرادحى» بإعتماده على حضوره المحبب وقدرته على تجسيد الشخصية بأبعادها الدرامية المختلفة.

محمد صبحى: كعادته ممثل قدير يمتلك القدرة على تجسيد الشخصيات المختلفة ببساطة متناهية، واشتراكة بالتمثيل فى عروضه يضمن لها النجاح ليس فقط لشعبية الكبيرة وقدراته الفنية المتميزة فحسب ولكن أيضا لسيطرته على الإيقاع العام للعرض، فهو بحق بمثابه المايسترو لجميع المشاركين بالعرض الذى يضبط لهم الإيقاع ويسيطر

على المنظومة الفنية ككل، ويشجع الوجوه الجديدة التى منحها الفرصة لتثبت وجودها الفنى وفى مقدمتهم عبير فاروق، محمد رضوان وهشام عز، ليؤكدوا فكرة تواصل الأجيال ووجود العديد من الواهب الشابة بمصر.

الكواكب/٢٠/١٠/١٩٩٨/عدد ٢٤٦٤

«لعبة الست» بين تراث الريحانى وتكنولوجيا العصر

آمال بكير

فى ثالث تجربة أشاهدها من خلال الاتجاه الجديد لإنتاج مسرحيات تقدم للجمهور على خشبة المسرح لفترة معينة ثم تسجل لتقدمها الشاشة الصغيرة لجماهيرها الكبيرة. كانت مسرحية «لعبة الست» من تراث نجيب الريحانى.. ذلك الفنان الذى تحرك بالكوميديا المصرية لمكانة متقدمة كما تحرك سيد درويش بالموسيقى المصرية ايضا الى مكانة رفيعة.

وفى الحالتين.. كانت موسيقى سيد درويش لكل الجماهير مستساغة بل ومحبوبة وايضا كوميديا نجيب الريحانى كانت تصل الى كل الجماهير بمنتهى البساطة مع هذا العمق أو التعمق الذى لا يتعالى على البسطاء.

المهم «لعبة الست» التى شاهدتها لك فى تجربة الانتاج الجديدة للتليفزيون تقدم لجماهير المسرح تحت شعار «مهرجان المسرح للجميع» واذا كنت شخصيا قد مللت كلمة مهرجان لكثرة المهرجانات لدينا خاصة فى الفترة الاخيرة.. لكن أجد أن هذا الشعار ربما يكون متناسبا مع هذه الخطوة الكبيرة للفنان محمد صبحى حيث يقدم للمسرح ثم للتليفزيون ١٢ مسرحية ستشكل بالفعل مهرجاناً للمسرح ، وكانت بداية هذه المسرحيات هى «لعبة الست» من تراث الريحانى.. ثم العرض الغنائى «كارمن» من المسرح العالمى.. و«سكة السلامة» لسعد الدين وهبة من تراث المسرح القومى ثم «ملك سيام» التى قدمها النجم الشهير يول براينر فى فيلم لا ابالغ اذا قلت انه عالمى.

فماذا عن «لعبة الست» التى قدمها الريحانى كمسرحية باسم «حكاية كل يوم» وقدمها للسينما باسم «لعبة الست» وهنا يقدمها لنا محمد صبحى ربما إحياء لتراثنا المسرحى

وحتى لا يغفل ويندثر دون أن يطلع عليه على الأقل جيل نهاية القرن العشرين ـ إذ أن هذا العمل قدم فى الأربعينات أى منتصف هذا القرن ـ وربما لربط أو مزج، أو إمتداد الماضى بالحاضر وربما أيضا لامتاع جماهير المسرح بهذا الفن من خلال عروض تصلح لليوم والغد، كما كانت صالحة للأمس.

بالنسبة للنص ـ وهو بالطبع أهم عناصر أى عمل مسرحى ـ أجد أن الإعداد هنا لمهدى يوسف ومحد صبحى راعيا فيه نوعا من المعاصرة لايبتعد عن النص الأصلى بل يحافظ تماما عليه.

مجرد لمحات ذكية يواكب بها العرض زماننا الحالى بصورة بسيطة وقريبة من المتفرج وهو للحق أمر بالغ الأهمية.

المخرج.. محمد صبحى قدم عملا ناجحا بذل فيه جهدا واضحا، بل يمكن القول بأن كل حركة وكل دقيقة على خشبة المسرح كانت محسوبة بدقة شديدة، مما يؤكد أن العمل قد حصل على حقه الكامل فى التدريبات بالنسبة للممثلين المؤدين وايضا بالنسبة للبروفات، وبالطبع هذه الحركة ـ أى حركة الممثلين على المسرح ـ كانت جيدة.

من عناصر الإخراج التى استعان بها محمد صبحى كان الديكور للدكتور سمير أحمد الذى كان متوافقا تماما مع العمل وايضا مع الفترة الزمنية التى يعيدنا اليها العمل فى فترة الاربعينيات، بالإضافة لما يقدمه العصر أو الوقت الحالى من إمكانيات لم تكن متاحة فى الماضى والتى اعتقد أن مهندس الديكور استغلها ليقدم لنا ديكورا بديعا لينتقل بنا من الحارة إلى القصر إلى ربوع لبنان إلى الشارع المصرى فى الأربعينيات وكل هذا كما يقال فى اللغة الدارجة فى «لمح البصر».

الموسيقى وألحان الأغانى قام بها حسن أبو السعود وكانت نافذة الينا بسلاسة ربما قدم له العمل ذاته الفرصة للابداع.. أو ربما كلمات واشعار خيرى فؤاد وكانت ايضا بسيطة ومعبرة.

الاستعراض فى المسرحية صمم رقصاته كريم التونسى وهو من الفنانين الواعدين فى هذا المجال.

أما الإضاءة فقد ابرزت لنا وضاعفت من احساسناأولا بالمشاعر النفسية المختلفة للمؤدين وثانيا بالديكور والمكان والحدث.

الإيقاع كان هادئا.. ولا أقول بطيئا فى الفصل الأول.. وسريعا ومتدفقا فى الفصل الثانى فماذا عن أبطال «لعبة الست».

لن أبدا بالبطل الأساسى محمد صبحى ولكن على غير العادة أو على غير المألوف سأتركه للنهاية.. سأبدأ بالبطلة أمامه وهى سيمون فى دور «لعبة» الفتاة البسيطة والفقيرة.. لكن غنية وثرية من الداخل.. ترفض أى عامل يبعدها عن الفقر مادام سيلغى ارادتها أو حريتها أو سيلغى مشاعرها الحقيقية وما ينبض به قلبها ثم تتكاتف عليها الإغراءات لتجد نفسها غير قادرة على رفض الشهرة من خلال السينما.. وغير قادرة على رفض المال، من جانب الثرى اللبنانى ولكن.. تعود «لعبة» فى النهاية لحقيقتها.. بسيطة.. وقوية.. متمسكة بقلبها وحريتها فى أن تختار العودة لزوجها المحب والفقير «حسن أبو طبق» قدمت سيمون الشخصية فى صورة لم أكن بصراحة اتخيلها.. بنت بلد بملاية لف ولبانة لا تفارق فمها ثم نجمة سينما شهيرة وكانت مجيدة فى الإتجاهين وإن تميزت أكثر فى دور بنت البلد الفقيرة، واستشعر هنا جهد المخرج فى ابراز امكانيات عندها ريما أحس بها هو قبل أن نشاهدها نحن على خشبة المسرح.

خليل مرسى.. ابن المسرح القومى كان كعادته راسخ القدم على خشبة المسرح.. قدم شخصية «ايزاك» التاجر اليهودى المصرى المحب للأرض التى ولد وعاش بها..

شعبان حسين.. قدم دور ابن خالة «لعبة أو بلاليكا.. الذى لا يعترف بأى معنى لكلمة شرف.. هو مثال للمخنث والقواد.. ادى شعبان هذه الشخصية ببراعة ساعد عليها الحركة التى رسمها له المخرج والتى على بساطتها تحركت به تماما إلى هذه الشخصية ليفاجئنى بممثل كوميدى له لون خاص.

محمود أبوزيد فى دور «نفخو» والد لعبة كان جيدا فى حدود دوره وكانت أيضا أمل إبراهيم جيدة فى شخصية ام لعبة.. أو«سنية جنح».

وكانت مفاجأة لى أيضا شخصية الثرى اللبنانى الشابورى بيه التى قدمها أركان فؤاد ببراعة.

ثم كان لدينا عبد الله مشرف فى دور المخرج «قرداحى» وكذلك مجدى صبحى فى دور المنتج كرياكو وكانا مقنعين فى حدود أدوارهما.

وأنتهى الى محمد صبحى.. البطل أو «حسن أبو طبق» وهو ذات الدور الذى قدمه نجيب الريحانى فى «لعبة الست» لأقول أنه نجح بصورة لا أستطيع تفسيرها فى أن يقدم

لى الريحانى دون أن يجعلنى أعقد المقارنة التى غالبا ما يظلم فيها المؤدى أو البطل الجديد، فى بعض الأحيان أجد صوت الريحانى نفس الصوت الأجش المميز ومع ذلك لا أنسى أننى اشاهد محمدصبحى.

أستشعر الريحانى وعبق الماضى، وأعيش الواقع بنفس الدرجة!! استمتع بالتراث، وفى الوقت نفسه أستمتع بالمعاصرة.. كيف؟! لا أدرى إننى خرجت من العرض وانا سعيدة بالريحانى وسعيدة بابنه أو حفيده محمد صبحى وسعيدة بالمشهد الختامى الرائع للأبطال فى أغنيتهم التى يرفعون بها شعار الحرية.. وهو اجمل شعار يمكن أن يلتف حوله شعب.. أو فرد.. وبهذا اعادتنا «لعبة الست» لزمن الفن الجميل.

(ملحق الأهرام، العدد ٤٠٨٦٤) (الصادر فى ٢٣/ ١٠/ ١٩٩٨)

فماذا تريد أكثر؟.. عرض نظيف وممتع

بقلم: فاروق عبدالقادر

**** أصارح القارئ - من البداية - أننى لست شديد الحماس لنجيب الريحانى (١٨٨٧ على الأرجح - ١٩٤٩) ومسرحه.**

وليست هذه المرة الأولى التى يثور فيها جدل حوله وحول مسرحه. فالريحانى من الشخصيات التى مازالت تلتف بقدر من الغموض فى تاريخنا الثقافى والفنى. أرجح الأقوال تشير لأنه ولد لأم مصرية وأب عراقى (أم شامى؟)، وتلقى تعليماً ابتدائياً فى تلك المدارس التى كان يتعلم فيها - عادة - أبناء الجاليات.

فأتقن الفرنسية، وتقلب فى عدد من الوظائف الكتابية الصغيرة قبل أن يقف على المسرح مهرجاً صغيراً يلبس طرطوراً ويمسك مقشة ويخرج لسانه ويهز جسده **

ثم تنقل بين الفرق المسرحية المختلفة التى كانت آنذاك حتى اهتدى إلى شخصية «كشكش بك عمدة كفر البلاص» فى ١٩١٦ من أفضل ماكتب عن هذه الشخصية - عندى - ماكتبه يحيى حقى. فقد اشتد الطلب على القطن المصرى أثناء الحرب، وجاء العمدة

بقطنه إلى البورصة حيث تلقفه السماسرة، وأعطوه مقابلة ورقاً مطبوعاً قيل له إنه نقد قانونى «وكان لابد أن يبعثر العمدة الفلاح ماله فى اللهو والعبث، هذا العمدة هو موضوع سخرية سماسرة القطن وأشباههم فى النهار، فلماذا لايكون موضع لهو وتسلية بالليل؟ وأمام من؟ أمام جمع أغلبه من هؤلاء السماسرة أنفسهم وأشيائهم والمخدوعين وراءهم، هكذا ولدت شخصية كشكش بك عمدة كفر البلاص، الذى نال من الهزء والصفع على القفا ما نال، ولايزال يرى نفسه سعيداً بلهوه وعبثه بين فريق الراقصات العاريات .. هذا هوكشكش: عمدة فى قفطان، له لحية طويلة وكل سحره فى صوت أجش، وشبق عينيه وتلعيب حواجبه وهو دائخ وسط شلة «الرقصات».. («خطوات فى النقد» الأعمال الكاملة، المجلد الخامس).

وسيبقى «كشكش» فى ترسانة الريحانى حتى أوائل الثلاثينات، وتدريجاً أصبحت له «عائلة». التابع «زعرب» والحماة «أم شولح» والصديق «الشيخ ينسون» والقواد نصف المتفرنج «أبو الدبل» (راجع من فضلك دراسة الدكتور على الراعى الشاملة عن مسرح الريحانى فى «فنون الكوميديا، من خيال الظل إلى نجيب الريحانى» القاهرة، ١٩٧١)، غير أن ما أبقى للريحانى بعض مكان فى تاريخ المسرح هو أعماله التالية التى بدأت بمسرحية «الجنيه المصرى» فى ١٩٣٢ ثم «حكم قراقوش ١٩٣٣» و«الدنيا على كف عفريت، ١٩٣٦» و«لو كنت حليوه، ١٩٣٦»، وبعدها: «استنى بختك» و«الدلوعة» و«إلا خمسة» و«أموت فى كده» و«حكاية كل يوم».. الخ وكلها مقتبسة عن أعمال البوليڤار الفرنسى، أعانه على اقتباسها وإعدادها بديع خيرى، وأصولها معروفة لأهل المسرح (يذكر لنا فتوح نشاطى بعضها: «قسمتى» مأخوذة عن مسرحية بعنوان «الحظ» و«الدلوعة» أخذت عن مسرحية «ملكة الشيكولاتة الصغيرة»، و«الستات مايعرفوش يكدبوا» مقتبسة عن مسرحية انجليزية نقلت إلى الفرنسية باسم «طفلى»، و«الجنيه المصرى» مأخوذة عن «توباز»، و«٣٠ يوم فى السجن» عن «٣٠ يوم فى الظل».. الخ» عن: «خمسون عاماً فى خدمة المسرح، الجزء الثانى») .

وتمضى معظم أعمال هذه المرحلة على نمط واحد تقريباً: بطله المفضل - الموظف الصغير غالباً - الفقير المطحون، طيب القلب، كثير الكلام قليل الحظ، يعرض أحواله عرضاً واقعياً فى الفصل الأول، ثم ينتابه تغير اجتماعى مفاجئ فإذا به فى أحضان السادة: زوجاً أو محبوباً أو وريثاً لثروة جاءته من حيث لا يحتسب، غير أنه يظل - فى

الفصل الثالث ـ مخلصاً لقيم الطبقة التى جاء منها، مؤكداً حقها فى أن تعيش كالسادة. ولو لحظة فى الخيال. هو، إذن، نقد أمن ومسالم، لا يعرضه لغضب جمهور الطبقة التى يتوجه إليها، ولايرغب فى أن يحدث فى المجتمع أى تغيير جذرى. انما يكتفى بأن يدعو إلى أن يصبح الأغنياء، أقل جشعاً وتكالباً، وأن يجدد الفقراء يداً ـ تتمثل دائماً فى ضربة حظ مفاجئة ـ تمسح على رءوسهم، وتدارى عنهم بؤس حالهم. (يكتب يحيى حقى: «ليس من العجب أن تكون فرقة الريحانى من قلائل الفرق المصرية التى مثلت فى قصر عابدين. وليس من الغريب أن «فاروق» ينتقل إلى مسرحه.. ويرى الجمهور جانب شاربه المعقوص فى البنوار الملكى إلى أن تنتهى المسرحية، ومن الأسى والأسف أن رئيس الديوان الملكى.. (...) يقف ليقدم الريحانى إلى مولاه، وقد سمعته مرة يصف الريحانى قائلاً: هذا رجل يأكل عنده جمع من الناس: ولكنه يتجشأ للفقراء بصلا، وللأغنياء ديكا روميا!».

رغم ذلك فان شعبنا ـ كريم اليد والوجه واللسان ـ أغدق على الريحانى، فجعل منه فيلسوفاً ومصلحاً اجتماعياً وثورياً وناقداً لصور الفساد فى المجتمع، بل شطح بعضهم فاقترح تدريس فلسفته فى كلية الآداب! (عن هذا الاقتراح بالذات كتب صلاح عبدالصبور: «الصحف السيارة نصر على تنسب للريحانى صفة «فيلسوف»، ومادم الريحانى فيلسوفاً فلابد أن تكون له فلسفة، ومادامت له فلسفة فلابد أن تدرس الفلسفة، أسوة بأرسطو وأفلاطون وهيجل، وهنا اتسعت الدائرة بعد أن ألقيت فيها هذه القضية الزائفة فأصبح لفلسفة الريحانى قسم خاص! «مجلة المسرح» ، مايو ١٩٦٩).

ولم ير أحدنا الريحانى على المسرح بطبيعة الحال، لكن لدينا شهادة بعض من شهدوه، وهم يجمعون على أنه كان ممثلاً له حضوره الخاص القوى على الخشبة. يشهد فتوح نشاطى: «أننى مارأيته يمثل فى مسرحية ما حتى كنت أشترك مع الجماهير الحاشدة فى التصفيق له والضحك على كل حركة وايماءة، وكان أكثر مايهزنى فى أدائه اللمسة الجادة فى أعظم المشاهد الساخرة، وقد جذب الناس إليه يخفة ظله النادرةوبحة صوته ووجوده الحى فوق خشبة المسرح» ويقارن زكى طليمات بين أداء الريحانى وأداء على الكسار، فيقول عن أولهما: «وفى أداء الريحانى فترات نحس فيها شيئاً من صناعة الممثل، إذ يجنح هذا الأداء إلى الأخذ بالقوالب التقليدية فى التعبير، بالخدع المألوفة التى يأخذ بها الممثلون لإثارة الفكاهة بين الجمهور»! إلا أن هذا الجنوح لم يكن يؤثر فى رونق

الأداء لفرط مايحمله من حرارة الانفعال.. (..) إن وجه الريحانى بملامحه البارزة، مفرط فى التعبير، ويذهب فى إيراد التفاصيل إلى حد يخيل إليك معه أن كل قسمة من قسمات هذا الوجه تحمل رأساً كاملاً يعبر بدوره..»! (فن الممثل العربى ـ دراسة وتأملاته فى ماضيه وحاضره). حتى يحيى حقى ـ وهو أكثر ناقديه صرامة ـ لا يملك إلا الاعتراف: «أن الريحانى كان ممثلاً هزلياًعظيماً، تجلت فيه تلك الخاصة التى يسميها، أهل المسرح «موهبة الحضور» فلا يكاد صاحب هذه الموهبة يظهر على المسرح. وقبل أن ينطق بحرف أو يأتى باشارة حتى يستبد بالنظارة، يجذب إليه قلوبهم ووجوههم وعيونهم وأذانهم. (..) هذا النوع من العـشق والوله يعلو عن كل منطق متـزمت أو تحليل ممرور..».. وقد يكون هذا كله وراءد ماكتبه عنه طه حسين عقب رحيله: «إن هذا الرجل ذا الخلق السمح والقلب النقى والنفس العذبة والضمير البرئ قد أضحك المصريين نحو ثلاثين عاماً ـ أضحكهم نقياً سمحاً بريئاً من كل إثم.. أضحكهم حين كانت حياتهم كلها حزناً وهماً وألماً» (عن: كمال رمزى: نجوم السينما المصرية، الجوهرة والأقنعة»، القاهرة، ١٩٩٧).

مثل الريحانى للسينما ستة أفلام ـ بعدد عدد من الاسكتشات القصيرة صورتها الكاميرات عن «كشكش» بوجه خاص ـ أولها فى ١٩٣٧ وآخرها عرض بعد رحيله فى ١٩٤٩ هى على التوالى: «سلامة فى خير» (اخراج نيازى مصطفى)، سى عمر (لنفس المخرج، ١٩٤١)، «لعبة الست» (اخراج ولى الدين سامح، ١٩٤٦)، «أحمد شفايف» (لنفس المخرج، ١٩٤٦)، «أبو حلموس» (اخراج ابراهم حلمى، ١٩٤٧)، وأخيراً غزل البنات» (اخراج أنور وجدى، ١٩٤٩). إن هذه الأفلام هى التى أبقت لنا شيئاً حياً من تراث الريحانى، وحفظت لنا طريقته فى الأداء بعد أن انطفأت أنوار مسرحه، وكان عادة تقوم على بعض «تيمات» مسرحياته، وعادة أيضاً ما كان يكتب لها السيناريو والحوار مع رفيق عمره ومسرحه بديع خيرى.

فى ابريل ١٩٤٠ ارتفع ستار مسرح الريحانى عن «حكاية كل يوم» وعن التيمة الرئيسية فيها قدم الريحانى وخيرى«لعبة الست» فى ١٩٤٦. وفى ١٩٩٨ عاد المسرحى محمد صبحى ليعيد تقديمها بعد أكثر من خمسين عاماً، ولجمهور مختلف كل الاختلاف، فماذ فعل بها وبالريحانى؟

بطل «حكاية كل يوم» موظف فى فندق بحلوان التى كانت مشفى ومنتجعاً، والفندق حيلة مسرحية مألوفة لاجتماع نمـ ـج وشخوص لاتجتمع وفق منطق آخر، وإذا كان الفندق فى منتجع يقصده مرضى الأعصاب فقد انفتحت كل الابواب أمام غرائب السلوك «الطباع» هكذا تتقدم إلينا مختارات من «جاليرى» شخصيات الريحانى: امرأة تغمز بعينيها لكل من تراه دون قصد ودون توقف، سيدة تركية عجوز، ورجل لايتحدث إلا بالفصحى، ويظل «يقفقف» طوال الوقت، وأخرس يجتهد فى إيصال معنى مايريد (هو صاحب النكتة الشهيرة البائخة عن «فرخ الورق الأبيض») ! ومحام مدلس، وخواجه مولع بسباق الخيل يرطن بعربية مهشمة، وامرأة أمريكية تقع فى هوى «صلاح»، بطل الريحانى المفضل: تركته امرأته قبل ثلاث سنوات وهى تعود إليه الآن، لكنها تعود غير ما ذهبت: ذهبت وهى «ست أبوها» وعادت وهى «جوليناز»، ذهبت وهى بنت الحارة الفقيرة وعادت وهى نجمة سينمائية شهيرة، لها معجبون وحولها صحفيون، ويبقى الخط الرئيسى أنها تطلب الطلاق من صلاح كى تتزوج من صاحبها: ابن الذوات الغنى العاطل، تؤيدها أمها، لكن النهاية السعيدة لابد أن تأتى: حين تعرفى أن «صلاح» لايزال على حبها، وبعد أن يتخلى عنها صاحبها لسبب تافه، تتخلى هى بدورها عن كل شئ، لايذهب صلاح مع المرأة الأمريكية التى تغريه بالزواج والسفر لبلادها، «وتقبل» جوليناز شروطه «الغسيل» كل يوم حد.. الجزمة تتمسح الصبح.. اللحمة تلات مرات فى الجمعة» ويتعانقان، ويهبط الستار.

بين «حكاية كل يوم» وعرض صبحى يقع فيلم «لعبة الست»: أبقى الريحانى على الخط الرئيسى فقط، وأتاحت كاميرات السينما حرية التنقل بين المشاهد والأماكن، هكذا فعل العرض الجديد الذى أخذ عن الفيلم أكثر مما أخذ عن النص المسرحى: هنا نرى «حسن» بملامحه الواقعة والنفسية المألوفة. فقيراً عاطلاً لا يملك شيئاً، لكنه شهم وفى محب، لا يغريه المال بالتنازل عن قيمه، يحب «لعبة» ويتزوجها ويقف إلى جانبها كى تحقق نجاحها فى عالم السينما، وحين تصبح بفضله.. النجمة اللامعة «فتنستا» تطالبه بالطلاق وتغريه بالمال وبدل ابن الذوات العاطل يأتى الثرى الشامى «الشابورى بك» ، ومن حول فتنستا أبوها وأمها وابن خالتها شبه القواد الذى هربت ـ فى البداية ـ من الزواج به، وبعد المفارقات والمواقف المألوفة تتحقق النهاية السعيدة وتعود لعبة لحسن.

أبقى الاعداد الجديد (قام به مهدى يوسف ومحمد صبحى) على الخطوط الأساسية للفيلم بشخوصه وأحداثه، وربما حذف أشياء هنا، أو أضاف أشياء هناك، لكنه حاول أن

يخفف، قليلاً، من قدم كلمات الحوار، وأن يصوغه صياغة أقرب لجمهور هذه الأيام، وإن بقى يشى بأصله القديم. يمكننا أن ننظر فى السطور التالية من يمكننا أن ننظر فى السطور التالية من نصى مونولوج صلاح ـ حسن فى المسرحتين:

صلاح : ست أبوها.. أنا زمان كنت باحب فيكى القلب الطيب والنفس القنوعة والود الخالص والبساطة.. والعينين اللى كنت اقرأ جواهم الطهارة والحنو.. كل دول ماكنتش أبيعهم بألوف الملايين، لكن القلب الحقود، النفس الجشعة. الود المصطنع المظاهر الكذابة. العينين اللى ماتقريش فيهم إلا الخداع والغش أبيعهم رخيص، أبيعهم من غير مقابل، واعتبر تفسى أنا الكسبان..

أصبحت فى الاعداد الجديد:

حسن: شوفى يالعبة.. أنا لماحبيتك ماحبيتشى فيكى الجسد.. حبيت فيكى الفكرة.. حبيت لعبة اللى رفضت تبقى لعبة فى ايد الناس.. حبيت فيكى بساطتك واصرارك انك تختارى بارادتك الطهر والنقاء.. رغم جهلك عرفتى ازاى تقولى لأ حبيت فيكى القلب الأبيض والعيون اللى ماتكدبش أبداً.. انما قلبك لما يبقى أسود .. وعيونك تفتح على الكدب «وشك كله يبقى غش ونفاق وخداع. وروحك بقت جشعة.. دول أبيعهم رخيص.. أبيعهم بتراب الفلوس وأبقى أنا الكسبان.

تلك السطور ممثلة لما فعله الاعداد ينص العمل الأصلى على العموم، ولعل أهم الاضافات المثيرة للجدل هى ما أضيفت لشخصية «ايزاك اليهودى، صاحب المحل الذى يعمل به حسن، هذه الشخصية لا وجود لها فى «حكاية كل يوم» لكنها موجودة فى «لعبة الست» كل ما أضافه الأعداد الجديد هو أن شرح وفصل ما كان يمكن فهمه من جملة ايزاك فـ الفيلم التى تعبر عن خوفه من تقدم «روميل» فى الصحراء الغربية هنا جعل الاعداد من ايزاك مرغماً على الرحيل، وأضاف شخصية «راشيل» والتى تعمد إلى ترحيل امرأته وأولاده كى ترغمه على اللحاق بهم .. يقول لها ايزاك «ماتنسيش إن أنا مصرى.. اتولدت فى البلد.. ولادى اتولدوا فى البلد دى.. مش ممكن أسيب البلد اللى مابتفرقش بين دين ودين. وأروح أعيش فى مكان جايز يكون قمة التعصب..» وبعد أن ترحل عائلته يقول لها: «عرفتوا تجبرونى وتلووا دراعى..» ويبيع المحل لحسن بيعاً صورياً، ثم يدور بينها هذا الحوار:

ايزاك: حسن.. لو حد سرق أرضك تعمل فيه إيه؟

حسن: ده أنا أقتله، ولو مالحقش ولادى يقتلوه من بعدى.

ايزاك: تبقى أكيد ياحسن لو شفتنى بعد كده هاتقتلنى.. ربنا يسترها معاك ومع مصر اللى عايزين يأذوها.

ربما كان فى هذه السطور شئ من المبالغة والتزيد، لكننى لست أرى فيها ما يسيئ فتلك النهاية التى تتضمن حلاً سحرياً مفاجئاً أمر ومألوف عند الريحانى، وفى مسرحياته وأفلامه تتحقق النهاية السعيدة بأن يموت قريب بعيد ويرثه البطل أو يكسب ورقة يانصيب، أو يفوز فى سباق الخيال؟ ومافعله الاعداد هنا لا يتجاوز الواقع التاريخى من ناحية، ولا يسيئ إلى الحس الوطنى من الناحية الأخرى.

لعل مايسيئ أكثر هو تلك الصورة التى يبدو عليها المجتمع المصرى فى العمل كله، وتلك آفة قديمة أصيلة فى مسرح الريحانى لم يلتفت الاعداد إلى التخفيف من وطأتها. مرة أخيرة يكتب يحيى حقى: «أخجل حين أقول إن بلاهة وغزلهم تلعيب حواجب، يحبون الحكم والمواعظ الفارغة، سريع غضبهم لا يتمالكون أعصابهم، يثورون للتافه من الأمور، فلو ألقيت على أحدهم تحية الصباح لانحدر عليك سيل من الردح والتشليق..» انظر لكل الشخصيات التى نراها فى العرض عائلة لعبة كلها: الأب والأم وابن الخالة لاهم لهم إلا دفع ابنتهم دفعاً إلى بيع جسدها لمن يدفع أكثر، ينقضون على «الشابورى» كالكلاب المسعورة، وفى ركن الشارع يقبع لاعب «الثلاث ورقات»، والمصريان اللذان نراهما يختلفان حول أيهما أفضل، الاستعمار الانجليزى الجاثم أم الألمانى القادم لايمثلان المصريين فى شئ، ليست هناك شخصية واحدة ناجية (عدا البطل طبعاً)، والأوصاف التى يغدقها حسن على أهل لعبة وأهل حارتها تشى بوجه طبقى متعال ومحتقر، هذا الوجه نفسه هو مايفسر وجود «وصلات الردح» التى لا يخلو منها عمل من أعمال الريحانى على الإطلاق (وتتقدم لعبة فاصلاً منه هنا)، وهو موجود.. بثقل أكثر - فى نص المسرحية الأصلى. «إنى لا أمضى إلى المدى الذى يبلغه الدكتور على الراعى فى دراسته تلك حين يدعو «المهتمين بالفولكلور فى بلادنا» إلى دراسة ظاهرة «الردح» فإننى أراهما سمة ملصقة بتلك الطبقات «الشعبية»، دالة على ناسها مثل بصمات أصابعهم، لا هدف لها سوى احتقارهم والاساءة إليهم، لا أكثر!

لم تكن الاستعراضات والأغانى بعيدة أبدا عن مسرح الريحانى، بل كان من حظه الحسن، وعوامل الجذب لمسرحه، أن تعاون فى عدد من أعماله مع سيد درويش، ثم مع زكريا أحمد بعد رحيله، لذا لايبدو غريبا أن يلجأ محمد صبحى إليها فى عرضه الجديد، والعرض من فصلين فى أربعة عشر مشهدا، تقدم الاستعراضات كل فصل وتنهيه، وثمة استعراضان آخران: أحدهما فى لبنان (يقدمه المطرب أركان فؤاد الذ يلعب دور الشابورى)، والثانى يصور مشاعر فتستا وهى تهم بدخول قصره، لا إسراف، إذن، فى تقديم الاستعراضات بمبرر ودون مبرر كما هو مألوف فى المسرح التجارى، ثم إنها تقدم على نحو مبهج ومعتنى به، وهى من مصادر المتعة فى العرض، والإخراج يمضى بسيطا سلسا على ديكور سهل وجميل، موتيفاته قليلة موظفة توظيف جيدا لتشير إلى زمن الحدث أو مكان حدوثه (الاستعراض اللبنانى مثلا، كلمات الاستعراضات والأغانى لخيرى فؤاد، والموسيقى والألحان وضعها حسن أبو السعود، والديكور صممه سمير أحمد).

ومحمد صبحى هو الطاقة المحركة للعمل كله: مشاركا فى الإعداد ومخرجا، وممثلا للدور الأول، والعمل هو بداية مشروع مسرحى طموح، ومن ثم فهو يستحق التحية لتقديمه لونا من المسرح التجارى لكنه مختلف عنه، يقترب خطى واسعة من المسرح الجاد الذى يحمل المتعة والفكر معا، ولئن قل نصيب أحد الجانبين هنا فلأن ما يعادله هو الحرص على تقديم مختارات من تراث المسرح المصرى، ومن حيث أنه ممثل كوميدى «فى الأساس»، فقد كان الريحانى أول الاختيارات المطروحة، وقد اتضح لنا أنه لا يقدم النص كما كان، لكنه يحاول أن يحدثه، فيصيب ويخطئ.

وهو - كممثل - له حضوره الحى والجذاب، قد نضج عبر أكثر من ربع قرن من الممارسة: من الأعمال الكلاسيكية التى قدمها وهو يدرس فى معهد المسرح، ثم أعماله على المسرح التجارى بشروط هذا المسرح، وأخيرا أعماله التى شارك فيها كاتبا مسرحيا معروفا قدم أعماله مخرجا وممثلا وقد أفاد من كل هذه المراحل، وهو اليوم فى أوج عطائه، ومن ثم مسئوليته، ممثل على درجة عالية من اللياقة الجسدية والنفسية، قنوات التوصيل لديه لايعوقها عائق، من العقل إلى الانفعال إلى حركة الجسد ونبرة الصوت وإشارة اليد وملمح الوجه، لا يلتمس الطريق السهل، أو بالأحرى المنزلق السهل، فى

الارتجاليات والمؤثرات الكوميدية الخارجة عن النص، وربما الحس السليم أيضا، إرضاء لجمهوره أو لقطاع من هذا الجمهور، بل هو - ومن حوله طاقم ممثليه - يشيعون الإحساس بالجدية والأنضباط فى تقديم عملهم.

فى المشهد الأخير يرتفع «الكرين» بصبحى وإلى جواره «سيمون» التى تألقت وتفجرت إمكاناتها من المشهد الأول للأخير، وحولهما فتيات الاستعراض وفتيانه، وهم جميعا يرددون «إذا عشت لوحدك حر، والناس مش حرة معاك، مالهاش معنى الحرية، ومادام الدنيا دى فانية، يبقى وداعا للدنيا، لو عشنا بدون حرية، حتموت الكلمة الحلوة، وتعيش مخنوقة الغنوة، لو عشنا بدون حرية.....»

وقد تكون هذه الكلمات مجرد ضرورة مثل النهاية السعيدة، وقد تتركها وأنت تخطو خارج المسرح، ولكن فى زمان التردى المسرحى الذى نعيشه من كل ناحية، ها أنت قضيت ليلة مبهجة، وسعدت بعرض نظيف وممتع، فماذا تريد أكثر؟

المسرح المدرسى
مهرجان الفنون المسرحية على مستوي القاهرة
مرحلة التعليم الأساسى

أولاً: قطاع الشمال «لغة فصحى»:

الترتيب	الإدارة	المسرحية	تأليف	اخراج	اسماء الطلاب
المركز الأول	إدارة عين شمس	الطيور تدخل الانتخابات	عواطف عبدالسلام الشربيني	وصف ياسين	دينا مجدى أبو الفتوح دعاء أحمد مصطفى محمد محمد عوض
المركز الأول مكرر	ادارة الزيتون	رسالة سلام	—	محمد فؤاد	نهال مجدى نانس رفعت
المركز الثانى	ادارة حدائق القبة	رحلة الزمن	على راشد	أحمد عوف	ولاء ابراهيم حمادة حداد أحمد على محمد
المركز الثالث	ادارة مدينة نصر	دانشوى	عبدالمنعم قبانى	أسامة لطفى	بهاء الدين السيد عبدالله خيرى

ثانياً: قطاع الشمال «عروض اللهجة العامية»

الترتيب	الإدارة	المسرحية	تأليف	اخراج	اسماء الطلاب
المركز الأول	ادارةروض الفرج	الاميرتان	أشرف فتحى	صلاح خليفة	رشا عنتر أحمد ساندرا صلاح سالم ماركو حبيب اسحق
المركز الثانى	ادارةمدينة نصر	القرار والمزامير	ماهر مهران	ماهر مهران	محمد صلاح أبو سريع يسرى نبيل عبدالرحمن مصطفى
المركز الثالث	ادارةعين شمس	جحا	وصفى ياسين	وصفى ياسين	محمد عزت أبو الفتوح مى أحمد صلاح محمد مصطفى العبادى

مهرجان الفنون المسرحية علي مستوي القاهرة
مرحلة التعليم الأساسي

أولاً: قطاع الشمال «لغة فصحى» :

الترتيب	الإدارة	المسرحية	تأليف	اخراج	اسماء الطلاب
المركز الأول	ادارة عابدين	لمن يكون القمر	عثمان محسن على	ابراهيم رجدى	أحمد عماد الدين مراد محمود محمد عبدربه عبدالله صالح
المركز الثانى	ادارةوسط القاهرة	ذكاء العرب	حازم شحاته	عبدالله محمد	نجلاء عبدالعال مروة مصطفى كامل أمل أحمد فرغلى
المركز الثالث	ادارةالمعادى	هذا كل ما فى الامر	حازم شحاته	هبه حسن صالح	أحمد سمير فهمى حسام محمد عبدالمهدى

ثانياً: قطاع الشمال «عروض اللهجة العامية»

الترتيب	الإدارة	المسرحية	تأليف	اخراج	اسماء الطلاب
المركز الأول	ادارة البساتين	السلاطين الثلاثة	صلاح راتب	محمد فوزى أحمد	رضوى ضياء الدين اسامة محمد خالد شريف كراوية
المركز الثانى	ادارة المعادى	سوق الحمير	توفيق الحكيم	هانى بدوى	شهاب الدين محمد عادل محمود منار حمدى أحمد
المركز الثالث	ادارة مصر القديمة	أزمة من غير لازمة	عادل درويش	أحمد رضا	رامى أحمد عبدالمجيد

المسابقة الفنية لمراكز الفنون

المديريات	اسم المسرحية	المخرج
شمال سيناء	كوميديا الحمار يفكر الحمار	مجدى فتحى الشريف
الاسماعيلية	رحلة قطار	محمد سعد الدين الزناتى
حورس	الحمير	أسامة أحمد
اسوان	مجلس العدل - تقرير حميرى	عبد الله عطية
الأقصر	المزمار	مصطفى المغربى
الشرقيه	اليم رحماك	محمد خليل
الدقهليه	السلطان الحائر	سمير العدل
السويس	السلطان الحائر	سيد الخولى
أسيوط	الورطة	
كفر الشيخ	الدنيا رواية هزلية	حسن محمود على
اسكندرية	ايزيس	محمد الحج حسين الزينى
الجبرية	الصفقة	حمدى عقده
الغربية	ايزيس	ابراهيم عبدالسلام
الجيزة	ايزيس	محمد توفيق
المنيا	الصفقة	رأفت ميخائيل
دمياط	حمار الحكيم	نادر أحمد شحاته
القليوبية	الصفقة	طه حسيب محمد
بنى سويف	السلطان الحائر	أحمد محمود البنهاوى
الفيوم	مجلس العدل	شعبان بركات
القاهرة	السلطان الحائر	محسن شيور
بور سعيد	السلطان الحائر	السيد رضوان

مهرجان الفنون المسرحية على مستوى القاهرة
مرحلة التعليم الثانوى

أولاً: قطاع الشمال «لغة فصحى» :

الترتيب	الإدارة	المسرحية	تأليف	اخراج	اسماء الطلاب
المركز الأول	ادارةالساحل	مغامرة رأس الملوك جابر	سعد الله ونوس	حسن يوسف	أمل محمود الجمل رشا جابر محمد ريهام فاروق
المركز الثانى	ادارةمدينة نصر	تاجر البندقية	وليم شكسبير	طلعت الجنزورى	أحمد مجدى ياسر عادل وسام مصطفى
المركز الثالث	ادارةعين شمس	مات الملك	وليد يوسف	أحمد متولى	محمد عبدالحميد محمد حلمى مديحة وهبه

ثانياً: قطاع الشمال «عروض اللهجة العامية»

الترتيب	الإدارة	المسرحية	تأليف	اخراج	اسماء الطلاب
المركز الأول	ادارةعين شمس	تنويعات على حكاية شعبية	حسن أحمد حسن	أحمد متولى	أميرة محمود أحمد عاطف نشوى نور الدين
المركز الثانى	ادارةالزيتون	المنبوذ	بهيج اسماعيل	محمد فؤاد	سلفيا سمير مجدى عبدالرؤوف معتز شلبى
المركز الثالث	ادارةمدينة نصر	مجلس العدل	توفيق الحكيم	محمد عبده	أحمد حسن أحمد محمد فريد محمد عبدالعال

لقاء شباب الجامعات الرابع والعشرين

الجامعة	اسم المسرحية	المخرج
حلوان	ايزيس	حسن سند
المنوفية	الصفقة	خالد الشامى
عين شمس	السلطان الحائر	عاصم نجاتى
المنصورة	براكسا	أحمد عبد الجليل
اسيوط	الدنيا رواية هزلية	خالد أبو صنيف
المنيا	مصر صرصار	خالد أبو بكر
طنطا	شهرزاد	السيد فجل
الازهر	أهل الكهف	محى شرف الدين
قناة السويس	يا طالع الشجرة	طارق حسن
الجامعة الامريكية	السلطان الحائر	محمود البكورى
القاهرة	الدنيا رواية هزلية	ياسر الطويجى
اسكندرية	ايزيس	أحمد جابر
الزقازيق	ايزيس	خالد على

المراكز الثقافية الاجنبية

المركز الثقافي الفرنسى

١ ـ من ١٩٩٨/١١/١ إلى ١٢/ ١١/ ١٩٩٨ اسبوع الاحلام خاص بالأطفال والكبار.

٢ ـ من ١٩٩٨/١١/٩ عرض تراكمات ثلاثة بلاد وعالمان ـ اخراج: وتمثيل باتريك الوان

٣ ـ من ١٩٩٨/١١/١٠ عرض ألف ليلة ولية ـ اخراج : شيرين الانصارى

٤ ـ من ١٩٩٨/١١/١١ عرض الليلة الكبيرة ـ تأليف: صلاح جاهين ـ سيد مكاوى ـ اخراج: صلاح السقا

٥ ـ من ١٩٩٩/٢/٤ عرض شارع القاهرة

٦ ـ من ١٩٩٩/٥/٣٠ وحتى ١٩٩٩/٦/١٠ عرض اكسترا فاجاندا وصدى حركة صوتية ـ فرقة مسرح الرقص الحديثة ـ مصمم رقصات واخراج: كريم التونسى.

٧ ـ من ١٩٩٩/٦/٢٨ وحتى ١٩٩٩/٦/٣٠ عرض زيجزاج

٨ ـ وقد أقامت الجمعية المصرية لمدرسة اللغة الفرنسية مهرجان للمسرح فى الفترة من ١٩٩٩/٣/٣١ وحتى ١٩٩٩/٤/١.

إنتاج التليفزيون

ـ أنا والحكومة ـ

إنتاج: محمد فوزى

مكان العرض: مسرح كوتة بالاسكندرية ثم قصر النيل بالقاهرة

اعداد: أيمن بهجت قمر **شعر:** مجدى كامل **الحان:** حسن اش اش

استعراضات: أحمد يونس ـ دسوقى سند **ديكور:** حسين العزبى

أخراج : حسن عبدالسلام

تمثيل:

فاروق الفيشاوى	معالى زايد	حسن مصطفى
حجاج عبدالعظيم	محمد التاجى	مجدى كامل

فكرة المسرحية:

تدور حول لقاء يتم بالصدفة بين مختار وعجايب ابنا «ريا وسكينة» ثم يتفقان على قتل وسرقة عساكر جنود الاحتلال الانجليزى ويتحول مختار إلى بطل قومى ويتم ترشيحه لمنصب وزارى بينما توظف عجايب دلالها وأنوثتها لابتزاز كبار المسئولين للحصول على مكاسب جديدة لزوجها.

ولقد حل الفنان وحيد سيف بدلا من الفنان حسن مصطفى

وكذلك حل الفنان فاروق نجيب مكان الفنان محمد التاجى

ولاد ريا وسكينة بعد التعديل

عبدالرازق حسين

**** مفارقة غريبة.. مازالت جرائم ريا وسكينة مصدر إلهام للعروض الكوميدية!.. كانت البداية عندما قام المؤلف الراحل بهجت قمر بتحريف أحداث وشخوص وتفاصيل الحادثة الشهيرة، فى مسرحيته الشهيرة «ريا وسكينة». ثم عاد بهجت قمر ليكتب مسرحية أخرى عنوانها «ولاد ريا وسكينة» عرضت فى الاسكندرية ثم القاهرة موسمى ٩١ و٩٢ تقاسم بطولتها فاروق الفيشاوى وسهير رمزى.. لم يتم تسجيل المسرحية تليفزيونيا لأسباب عديدة ربما يرجع أحدها لانفصال الفيشاوى وسهير رمزى أثناء العرض.. ****

عاد أولاد ريا وسكينة للظهور فى القاهرة منذ أيام تحت عنوان «أنا والحكومة». الفارق الملموس بين النص القديم والجديد تغيير طاقم الممثلين باستثناء فاروق الفيشاوى، إلى جانب بعض التعديلات الفنية.

تبدأ أحداث المسرحية بلقاء يتم بالصدفة بين مختار وعجايب ابنى ريا وسكية، ثم يتفقان على قتل وسرقة عساكر جنود الاحتلال الانجليزى. يتتابع منطق «الصدفة» فى تطوير الاحداث، يتحول مختار إلى بطل قومى بالصدفة أيضا يتم ترشيحه لمنصب وزارى كبير، فى حين تبدأ عجائب فى توظيف دلالها وأنوثتها لابتزاز كبار المسئولين للحصول على مكاسب جديدة لزوجها..

أبرز نقاط الضعف داخل النص: الاستعانة بالصدفة لتطوير الحدث الدرامى، التطويل فى بعض المناطق وبالذات الفصل الثانى، التفاوت فى بناء الأحداث والشخصيات بين الفصلين الأول والثانى، الفصل الأول يتمتع بتركيز وتكثيف معقول، عكس. الفصل الثانى. فى المقابل يتميز النص بصناعة الكوميديا من خلال الموقف. واتجاه العرض إلى كوميديا اللفظ فى حالات قليلة، أغلبها خروجا عن النص.

المخرج حسن عبد السلام أخرج النصين القديم والجديد، فاروق السنوات الثمانى بين العرضين كان لصالح مسرحية أنا والحكومة، تخلص المخرج من العيوب السابقة التى تمثلت فى حشر الاستعراضات دون مبرر، استخدام عدد كبير من الراقصين فوق خشبة مسرح صغيرة..

التكوينات الحركية فى مسرحية «أنا والحكومة» مبررة فنيا، كما أن مساحة مسرح قصر النيل ساهمت فى التوظيف الفنى لحركة المجموعات، ويتميز العرض بوجه عام بالانضباط الفنى، واستغلال مناطق الإظلام لتغيير المشاهد فى إضافة دلالات درامية من خلال راو يقوم بالغناء والتعليق والتفسير لمشاهد النص..

يؤخذ على الإخراج : افتعال بعض المشاهد المسرحية من داخل الصالة، وهو أسلوب يتناقض مع المنهج الفنى العام للإخراج..

حاولت معالى زايد أداء شخصية فتاة فقيرة تحمل سمات شعبية، أداؤها بوجه عام ينسق مع تفسيرها للشخصية، باستثناء لحظات قليلة، كانت تفقد خلالها التركيز، وتهرب منها الشخصية..

فاروق الفيشاوى.. كعادته خفة ظل وحضور قوى فوق المسرح. حجاج عبدالعظيم. مفاجأة العرض، تلقائية فى الأداء ووعى بالشخصية، وحيد سيف نجم كبير التزم بشخصية رئيس الحكومة التى يؤديها وحاول استكشاف مناطق للكوميديا من داخل المواقف، فاروق نجيب قدم شخصية رئيس الديوان على النحو المرسوم فى النص..

آخر ساعه/٢٣/١٢/٩٨/عدد ٣٣٤٨

هو.. والحكومة!

بقلم: سناء فتح الله

**** بادئ ذى بدء.. هذا العرض المسرحى «أنا.. والحكومة» والذى يقدم على خشبة مسرح قصر النيل من إنتاج محمد فوزى والذى قدم سابقا رائعة «ماما.. أمريكا» للفنان محمد صبحى..**

يقدم اليوم لونا آخر من «الكوميديا» التى تعتمد على العرض المسرحى واختيار مجموعة من نجوم الكوميديا بلون خفيف يهدف إلى تقضية وقت ممتع.. ليس إلا **

وهنا.. لا نقول «النص...» أو «الدراما» فيه أو تصنيفه.. بهذا المنهج.. لأنه عرض خفيف. وهذا اللون أصبح معترفا به فى كافة مسارح العالم.

وقد كان «بهجت قمر».. رحمه الله.. بخفة ظله قد وضع تصورا «كروكى» لهذا العرض بعدما نجحت مسرحية «ريا وسكينة» نجاحا كبيرا.. فكان لابد ان يمتد هذا النجاح إلى «أحفاد ريا وسكينة».

المهم أنها انطلاقة من واقع ما قبل الخمسينات لتقول ما تشاء دون حساب.

ولا تستطيع أن تحدد هنا من هو «هو» و«الحكومة».

فقد يكون «هو» فاروق الفيشاوى.. أو «مختار» اللص الذى تحول إلى بطل قومى فى نظر المقاومة والفدائيين المصريين الذين يقاتلون جنود الانجليز السكارى فى الشوارع.

وقد يكون «هو» حجاج عبدالعظيم، أو «الشاويش» الذى يعمل فى الحكومة .. فمرة يكون مسئولا عن موقع كامل.. وأخرى عندما يصدق فى عمله فتنسحب عليه الجزاءات التى تقلل من رتبته.

وقد يكون «هو».. الفنان «وحيد سيف» بحضوره الذى يتمتع «بكاريزم عال» وهو فى أعلى مستوى المسئولية.. رئيسا للوزراء.. وفى بؤرة فساد ليشكل الوزارة. وكما يقول المثل الشعبى «سلموا القط مفتاح الكرار».

وقد تكون ايضا «معالى زايد» لأن العنوان هو «أنا والحكومة» فتصبح الآن هنا.. «هى» عجايب التى تشكل بحيويتها يقظة العرض وتملأ المسرح.

وقد يكون المخرج هو الذى يتكلم بصيغة «الأنا» حسن عبدالسلام ورؤيته للعرض.

وقد يكون أخيرا هو «أيمن بهجت قمر» ابن الفنان الراحل بهجت قمر الذى امتعنا كثيرا فى عروضه المسرحية.. فتعاطفنا كثيرا مع الابن خصوصا وقد أفاض فى بعض التفاصيل الكاريكاتيرية حتى وضحت ملامحه «هو» الساخرة والتى تنقلك إلى «كوميديا الفانتازيا» فأنت لا تضحك هنا مع العرض أو النص.. ولكن مع فكرة جريئة مجنونة قفزت بدورها من اللاشئ كجملة لازمة لا معنى لها ولكنها تشكل عنصرا من العناصر الكثيرة للاضحاك.

شاهدت المسرحية ولم تكن «العراق» قد ضربت بعد، بل ولم يكن فى الأفق ما يعكر كثيرا أكثر من التصريحات الروتينية الاستفزازية لاسرائيل ولذلك لا استطيع - أن احكم حاليا - على مدى تقبل المشاهد المصرى لمثل هذه العروض.

وإن كانت هناك ملامح للتشكيل الخاص بأنماط عصر ما قبل الخمسينات.. ففى ظل الاحتلال الانجليزى ووجود الجنود السكارى فى الشوارع العامة كان لابد ان يصطدموا بلصوص الشوارع فى منتصف الليالى فى ذلك الوقت.. وكان كل همهم ان يسرقوهم.. وتشاء الصدف لكى يفلتوا من جريمة السرقة ان تمتد ايديهم لأحد هؤلاء الجنود فيضربونه ليقتل فى الشارع.. هذا القتيل جندى برتبة كبيرة من قوة الاحتلال.. وكان يترصده الفدائيون المجاهدون فأصبغوا على اللص صفة الفدائى المجاهد الوطنى.. الخ.

ولأن المناخ العام فى ذلك الوقت ملئ بالفساد فقد اصدر رئيس الديوان «فاروق نجيب».. «لوحيد سيف» بتشكيل الوزارة.. وقد سمع كثيرا عن اسم المجاهد الوطنى دون ان يعرفه فقرر إسناد وزارة المالية له. وفى احتفالات قصر رئيس الوزراء.. نلتقى باستعراضات «أحمد يونس» وأشعار «مجدى كامل» والحان حسن إش إش.

ومفاجأة العرض الحقيقية..

حفيد عبده الحامولى

كانت مفاجأة العرض.. ليس فقط النجوم التى نحبها ونضحك معها من القلب.. ولكن هذا الصوت الرحب المتسع.. شديد النقاء والقوة.. وكأنه من الاصوات الجبلية الهارة فى سلاسة طبيعية.

اسمه «وحيد الحامولى»

ومع لون الألحان التى قدمها وهى الحان شعبية ومواويل تكشف عن إمكانية النسيج الصوتى لهذا الفنان الشاب الذى تنتمى له ان يقدم كافة الالوان الغنائية.

ونعود لفكرة المسرحية والتى قد تنساها فى سياق العرض لولا «مجدى يوسف» ضابط الشرطة الذى يعيش فى حيرة.. هل هذا هو اللص الحافى أم سيادة الوزير؟ وهل المفروض ان يحقق مع الضباط الانجليزى المحتل.. أم مع اللص القاتل أم مجموعة الفدائيين أم مع هؤلاء السادة الأكابر الذين يسرقون بلدهم من أجل المنصب وهذا المناخ من الفساد والذى كان ـ لابد ـ ان ترتع فى شوارعه جنود الاحتلال.

الأخبار/١١/١/٩٩/عدد ١٤٥٧٠

الجمعية المصرية لهواة المسرح

نشاط الجمعية المصرية لهواة المسرح فى الفترة فى ١٩٩٨/٧/١ وحتى ١٩٩٩/٦/٣٠.

١ - أقامت الجمعية عدة ندوات تطبيقية لبعض العروض المسرحية بمسارح الدولة والثقافة الجماهيرية.

٢- إقامة دورة تدريبية لتأهيل الطلبة الراغبين للالتحاق بأكاديمية الفنون.

٣- الاشتراك فى مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى الدورة العاشرة بثلاثة عروض مسرحية هى: النافذة - سهرة مع بيراندللو - اللعبة.

٤- تنظيم دورة متخصصة فى مسرح الأطفال بالتعاون مع الإدارة العامة للجمعيات والمساعدات الثقافية.

٥- اقامة المهرجان الثالث عشر للجمعية بعنوان «المهرجان الأول لمسرح الطفل».

٦- تم تكريم بعض العناوين والكتاب والمخرجين الذين آثروا مسرح الطفل وكذلك الذين قدموا للطفل أعمالا فنية اسهمت فى رقى وتقدم الطفل - فى مجال مسرح الطفل وهم:-

- فوزى فهمى - محمد محمود شعبان «باباشارو» - لبلبه - د. محمد عبدالمعطى - صفاء أبو السعود - يونس شلبى - نعم الباز - شوقى خميس - صلاح السقا نجلاء رآفت - نجوى ابراهيم.

وفى مجال الطفل عموما وهم:-

صلاح چاهين - عبد التواب يوسف - كامل الكيلانى - يعقوب الشارونى - هناء سعد الدين - محمود رحمى - محمد فوزى - درويش الاسيوطى - عادل البطراوى -أحمد سويلم

٧- شاركت الجمعية فى المهرجان الثالث للجمعيات الثقافية بمدينة العريش وذلك بتقديم ثلاثة عروض هى:-

١- العرائس - تأليف: صلاح عبدالسيد - اخراج : محمد محمود - فرقة المستقبل - وقد فاز السيد/ محمود البدرى بشهادة تقدير.

٢- العزفة - تأليف يوسف عز الدين - اخراج: مدحت عبدالعزيز - فرقة البحث

وقد فاز بالمركز الثالث ـ اخراج : مدحت عبد العزيز.

وقدفاز بالمركز الثالث شباب ـ اخراج : أحد الانصارى.

وقد فاز بالمركز الثالث آنسات ـ ميرفت عبد الجواد.

٣ـ التعرى قطعة قطعة ـ تأليف : سلافومير مروجيك ـ اخراج: أحمد سعيد ـ فرقة فكرة ـ
وقد فاز العرض بجائزة أحسن سينوغرافيا فكرى سليم.



صبحى مع سيمون فى مشهد من مسرحية لعبة الست.



حنان ترك «مسرحية السنيورة»



نهلة سلامة فى مسرحية ديسكو يا هوه



سحر رامى ، ووجدى العربى فى مسرحية
شمس النهار لتوفيق الحكيم.



معتزه عبدالصبور وهدى الادريسى
في مشهد من مسرحية الملك لير.

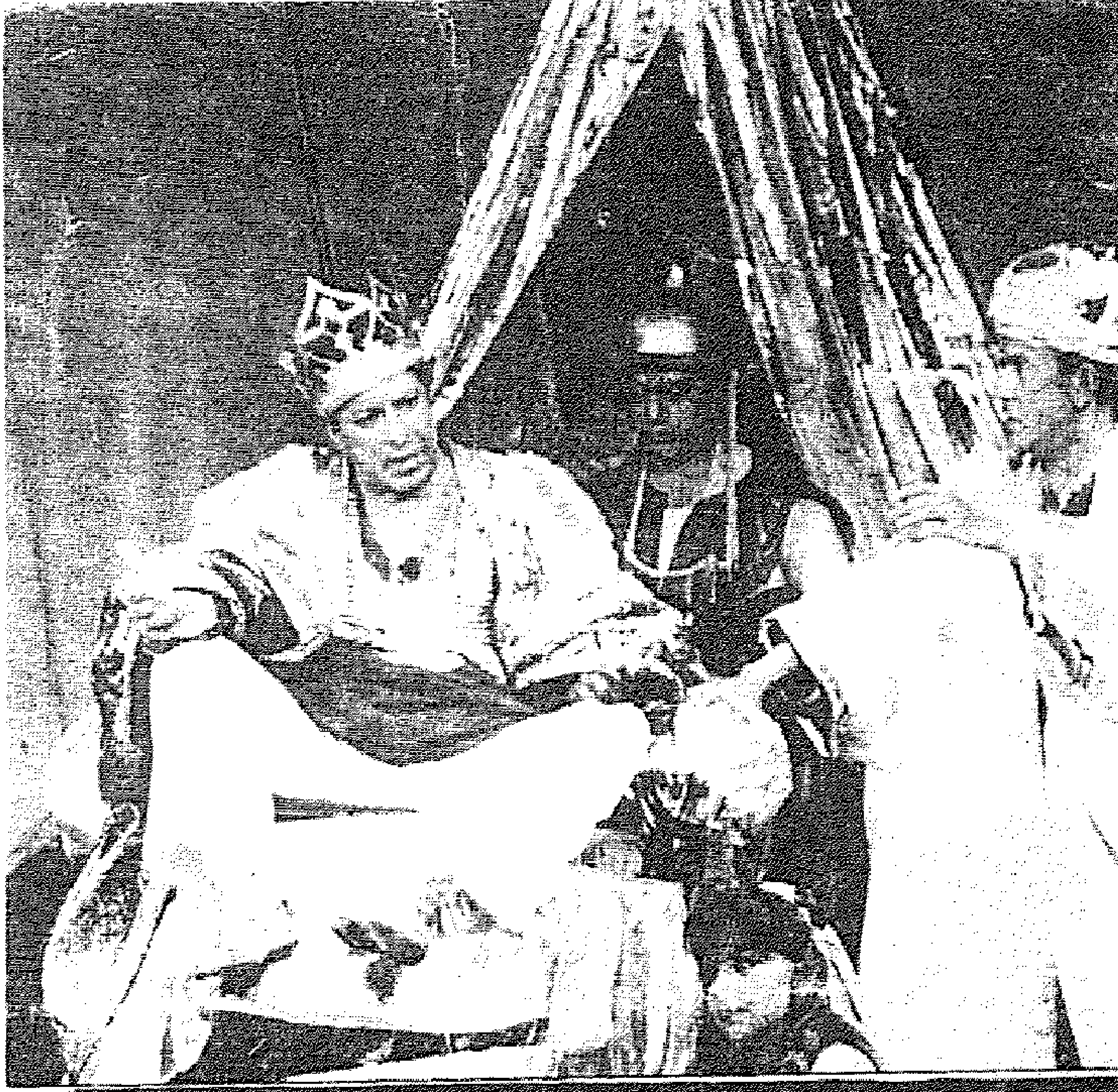


مسرحية السنيورة تجمع كل من عبدالمنعم مدبولى ومحمد أبوالحسن من إنتاج قطاع الفنون المسرحية.





مشهدين من «خالتى صفية والدير»



صلاح السعدنى فى مسرحية
الملك هو الملك





محمد منير وفايزة كمال فى مسرحية الملك هو الملك



نجاح الموجى (الغفير عبدالموجود) ورانيا فريد شوقى (الصحفية أمل) فى صراع حول سيدى المرعب.



٦ ـ مشهد من مسرحية حودة كرامة يجمع بين أحمد آدم وصلاح عبدالله

فهرس الموضوعات

المسرح	الصفحة	المسرحيات المعروضة
١٣ ـ مسرح القطاع الخاص	٤٠١	دريكة همبكة.. قشطة وعسل.. حودة كرامة.. الزعيم.. فيما يبدو سرقوا عبده.. الابندا.. شبورة.. بهلول فى استنبول.. شفت اللى حصل.. الملك هو الملك.. خريشة.. بالعربى الفصيح.. بوبى جارد.. الواد ويكا بتاع أمريكا.. ديسكو ياهو.. زندو يغزو الفضاء.. لعبة الست.. كتكوت فى المصيدة.. ٣ ديدى وواحد صعيدى.
١٤ ـ المسرح المدرسى	٤٨٢	
١٥ ـ المراكز الثقافية الأجنبية (المركز الثقافى الفرنسى)	٤٨٦	
١٧ ـ انتاج التليفزيون المسرحى	٤٨٧	انا والحكومة.. ولاد ريا وسكينة
١٨ ـ الجمعية المصرية لهواة المسرح	٤٩٢	

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

رقم الايداع بدار الكتب ١٨٣٣١ / ٢٠٠٠

I.S.B.N 977 - 01 - 7074 -7

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب